FRANCESCO PESELLINO

UND

DIE ROMANTIK DER RENAISSANCE

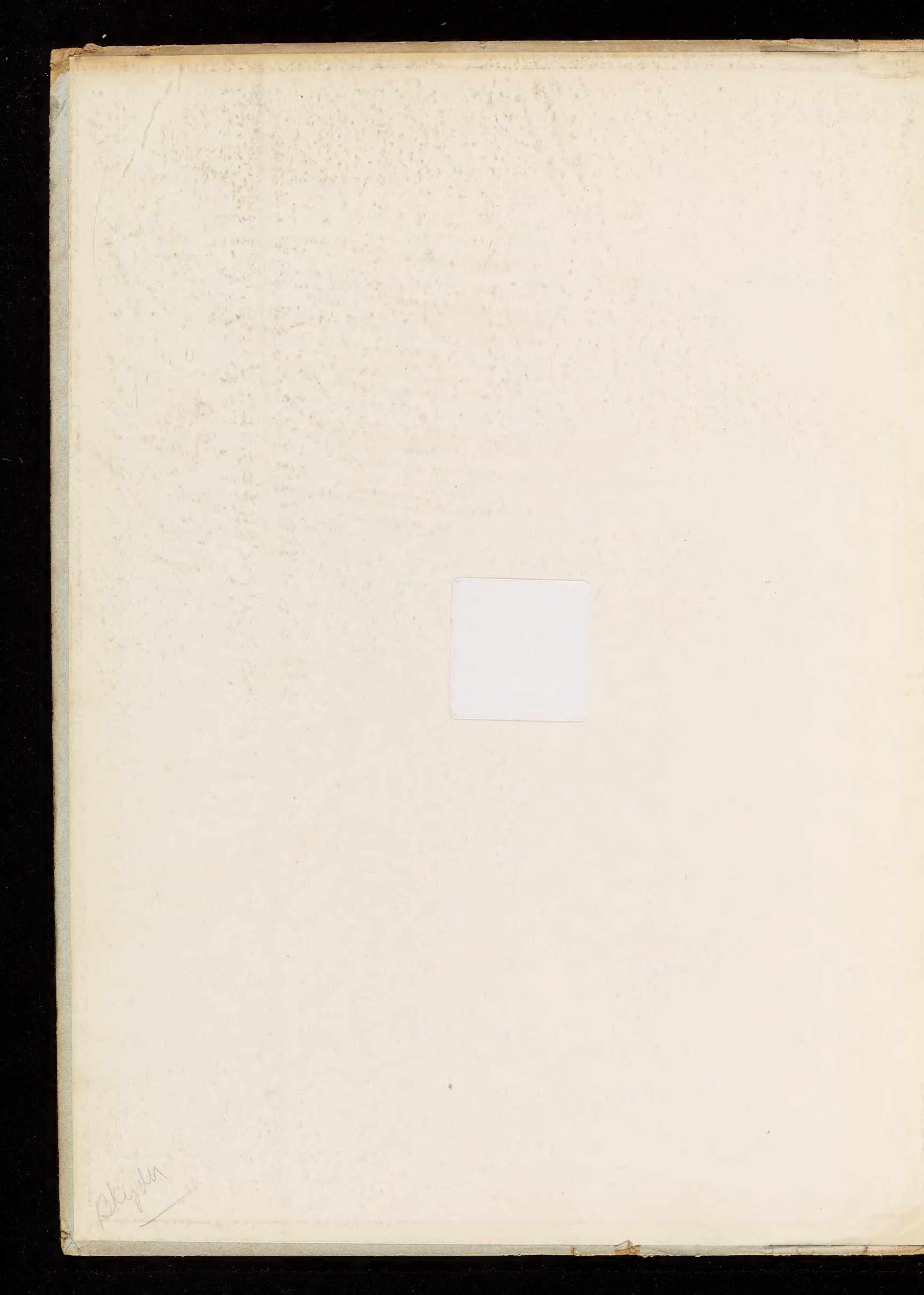
VON

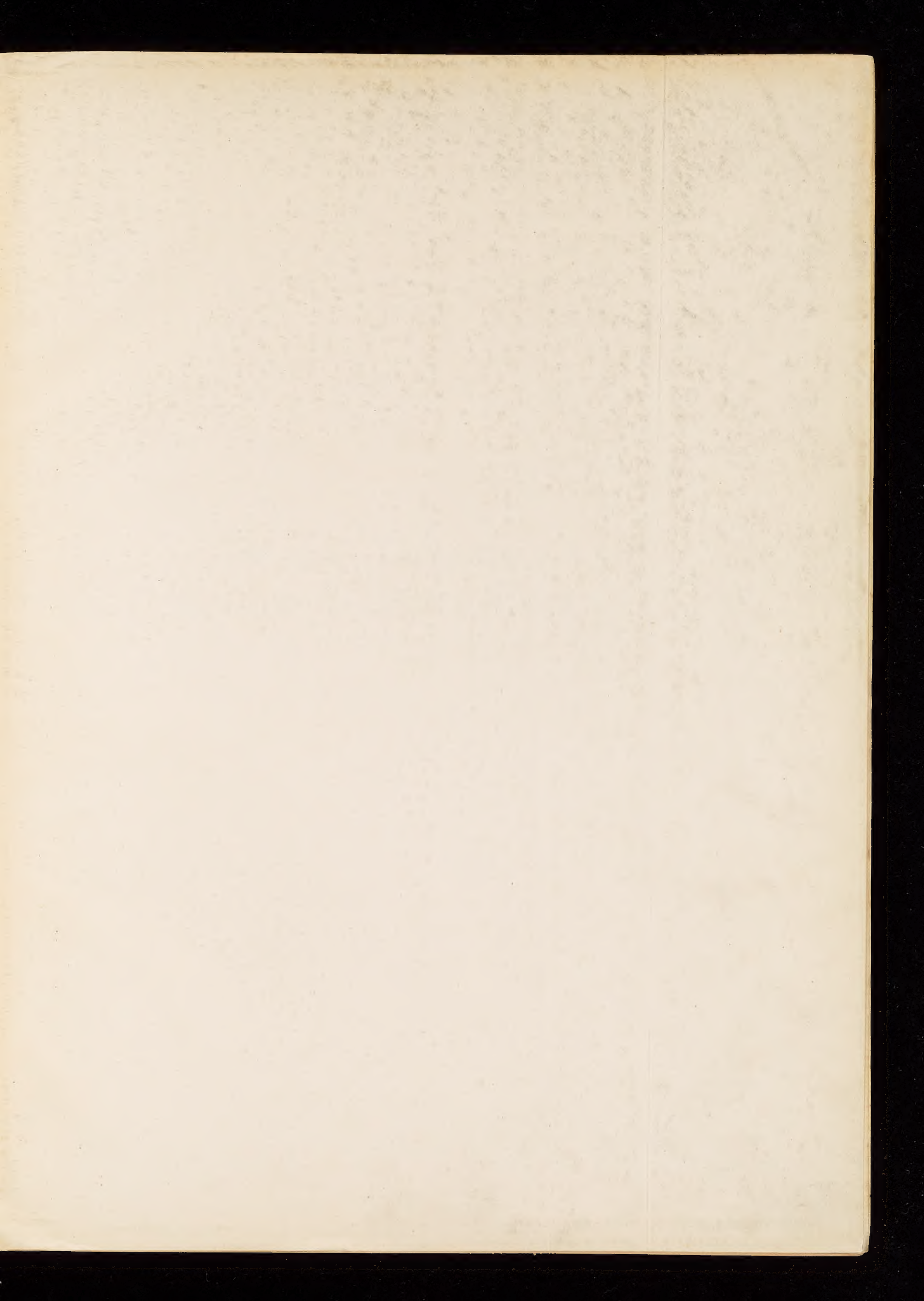
WERNER WEISBACH

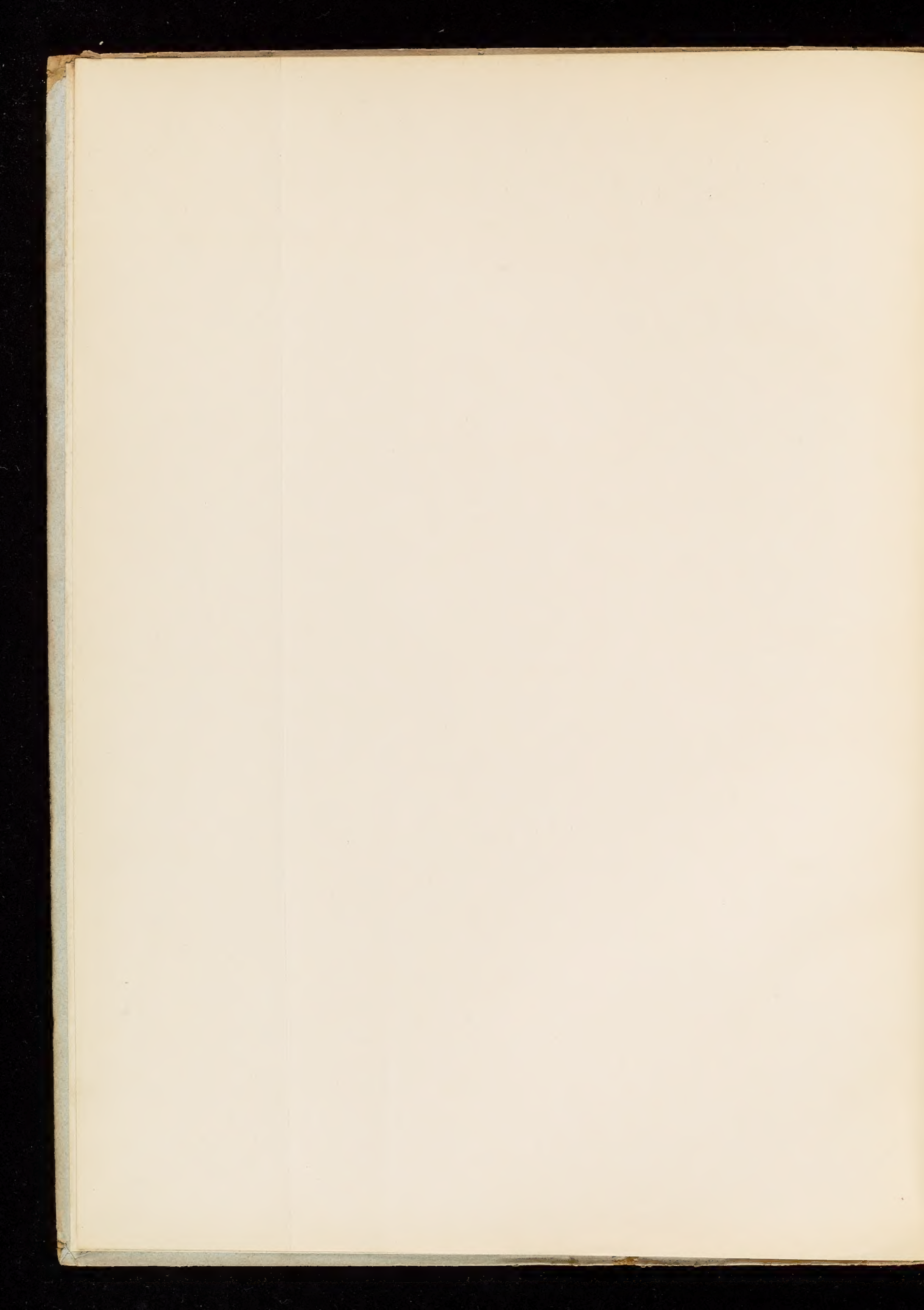


BRUNO CASSIRER
BERLIN MDCCCCI

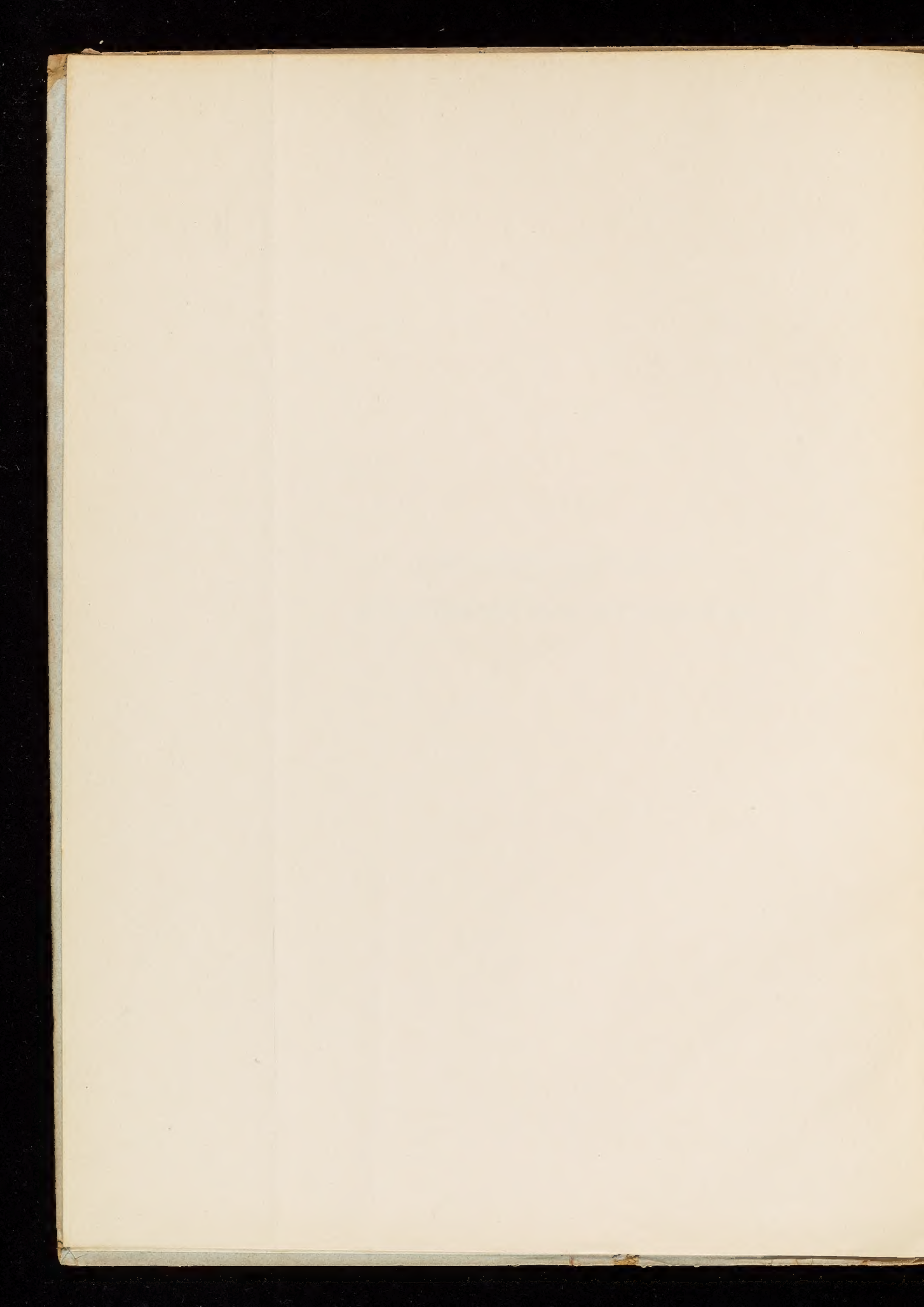








FRANCESCO PESELLINO
UND
DIE ROMANTIK DER RENAISSANCE



FRANCESCO PESELLINO

VND

DIE ROMANTIK DER RENAISSANCE

VON

WERNER WEISBACH



BRUNO CASSIRER
BERLIN MDCCCCI



VON DEM WERKE WURDEN 250
IN DER PRESSE NUMERIERTE
EXEMPLARE HERGESTELLT. ❋
EXEMPLAR NO. 17.

GEDRUCKT BEI IMBERG & LEFSON.
LICHTDRUCKE VON ALBERT FRISCH.
AUTOTYPIEEN VON GEORG BÜXEN-
STEIN & CO. SÄMTLICH IN BERLIN. ❋

FRAU JOHANNA MITTELSTAEDT

GEWIDMET

Er machte mich sodann auf unscheinbare Bilder aufmerksam und suchte mir begreiflich zu machen, dass eigentlich die Geschichte der Kunst allein uns den Begriff von dem Wert und der Würde eines Kunstwerks geben könne, dass man erst die beschwerlichen Stufen des Mechanismus und des Handwerks, an denen der fähige Mensch Jahrhunderte lang hinauf arbeitet, kennen müsse, um zu begreifen, wie es möglich sei, dass das Genie auf dem Gipfel, bei dessen blossem Anblick uns schwindelt, sich frei und fröhlich bewege.

Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre.

Vorwort.

Eine Monographie Francesco Pesellinos bedarf keiner Rechtfertigung. Ihm ist eine eingehende litterarische Würdigung, wie er sie gemäss seiner bedeutenden künstlerischen Fähigkeiten verdient, bisher nicht zu Teil geworden. Auch die Stellung, die man ihm innerhalb der Geschichte der florentiner Malerei und überhaupt des italienischen Geistes anzuweisen hat, ist niemals in ausreichender Weise herausgearbeitet worden. Wenn es sich daher die folgende Abhandlung einmal zur Hauptaufgabe macht, hierin Klarheit zu schaffen, so konnte sie es andererseits, um zu einem Verständnis der künstlerischen Persönlichkeit ihres Helden zu gelangen, nicht unterlassen, auf eine Zeitströmung näher einzugehen, aus der ein Teil seiner Arbeiten hervorgewachsen erscheint: auf die Romantik. Der kurze Abriss im zweiten Kapitel über die romantischen Züge der Frührenaissance ist als Einführung erforderlich, da Pesellino uns als ein geradezu typischer Vertreter der romantischen Richtung entgegentritt. Etwas ausführliches oder gar erschöpfendes über diese wird im Rahmen einer Pesellino-Monographie wohl niemand erwarten. Geboten werden nur Bruchstücke aus meinen Studien über die italienische Romantik, die ich in ihrer Gesamtheit an anderer Stelle zu veröffentlichen gedenke. Dass es möglich war, auf diesem Gebiete eine zusammenfassende Darstellung zu geben, ist nicht zum geringsten den grundlegenden Untersuchungen Julius von Schlossers über die höfische Kunst Oberitaliens im Wiener Jahrbuche des Allerhöchsten Kaiserhauses zu verdanken.

Der Begriff der Romantik ist vereinzelt schon öfter auf die Kunst der Frührenaissance angewendet worden. Aber als mächtiger, wenn auch nicht überwiegender Kulturfaktor hat die romantische Strömung für das Quattrocento noch niemals die gebührende Berücksichtigung gefunden. Sie giebt sich namentlich in den Ansprüchen und Aeusserungen des Privatgeschmackes zu erkennen.

Man kann sich nicht verhehlen, dass der Begriff Romantik weit gefasst und gewiss nicht sehr prägnant ist. Wir verbinden damit verschiedenerlei Vorstellungen. Je nachdem man den Begriff historisch, theoretisch oder ästhetisch anwendet, kann man, indem man sich entweder auf den heutigen modernen Standpunkt oder auf den vergangener Zeiten stellt, verschiedenes darunter verstehen. Was man im populären Sinne als romantisch bezeichnet, davon hat jeder eine ungefähre Vorstellung. Sie ist vornehmlich abgeleitet aus den Schöpfungen und Theorieen unserer deutschen Romantiker des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Und auch bei diesen war der Begriff des romantischen ein wechselnder. Auch von ihnen wurde er schon zum Teil auf gewisse Aeusserungen des italienischen Geistes der Renaissance angewandt.

In der folgenden Arbeit wird das Wort in zweierlei Bedeutung gebraucht. Einmal historisch. Dann ist darunter die Eigenart der mittelalterlich-höfischen Kultur verstanden, ihrer Hervorbringungen auf den Gebieten von Litteratur und Kunst. Es ist dies die sozusagen objektiv romantische Zeit. Von ihr haben die deutschen Romantiker, allerdings nur zum Teil, ihre Begriffe abstrahiert. Die Ausklänge jener Kultur erstrecken sich bis in die Renaissance. Ihr ist besonders eine hoch entwickelte Phantastik eigen. In der Renaissance tritt bis zu einem gewissen Grade das im heutigen populären Sinne romantische als Element in die höfische

Kultur hinein. Es hat seinen Ursprung in einer stärkeren Verinnerlichung des Menschen und äussert sich in einer gesteigerten subjektiven Sentimentalität. In dieser psychologisch-ästhetischen Bedeutung wird das Wort verwendet, wenn es darauf ankommt, einen ganz besonderen Stimmungsgehalt von künstlerischen Erzeugnissen jener Zeit zu kennzeichnen.

Ich glaube, es wird nicht schwer fallen, jedesmal zu beurteilen, in welchem Sinne das Wort gebraucht ist, dessen verschiedene Begriffe, die wir damit verbinden, auf die Renaissance angewendet, sich zum Teil decken. Es darf nur nicht vergessen werden, dass die italienische Romantik eine Kulturerscheinung ist, deren lediglich eine Aeusserung das im populären Sinne romantische ist.

Es ist natürlich bei einer solchen Untersuchung nicht möglich gewesen, sich genau auf den in Frage stehenden Zeitraum zu beschränken. Manches musste durch Beispiele aus früherer Zeit erhärtet, anderes, dessen Vorkommen schon vorher anzunehmen ist, konnte nur für eine etwas spätere Epoche nachgewiesen werden. Es handelt sich ja um eine Kulturerscheinung, deren Anfänge weiter zurückliegen, und die sich in ständiger Entwickelung fortsetzt.

Auf langjährigen Reisen wurde danach getrachtet, der Untersuchung ein möglichst grosses Material von Kunstwerken, die auf den Privatgeschmack Rücksicht zu nehmen hatten (Cassoni, Deschi da parto, Buchillustrationen etc.), zu Grunde zu legen. In dem engbegrenzten, im Rahmen der Abhandlung lediglich als Präludium dienenden zweiten Kapitel konnte natürlich nicht das ganze Material verwertet, nicht jede Ausführung mit der ganzen Fülle der Beispiele belegt werden. Des fragmentarischen Zustandes dieses Versuches bin ich mir selbst am besten bewusst.

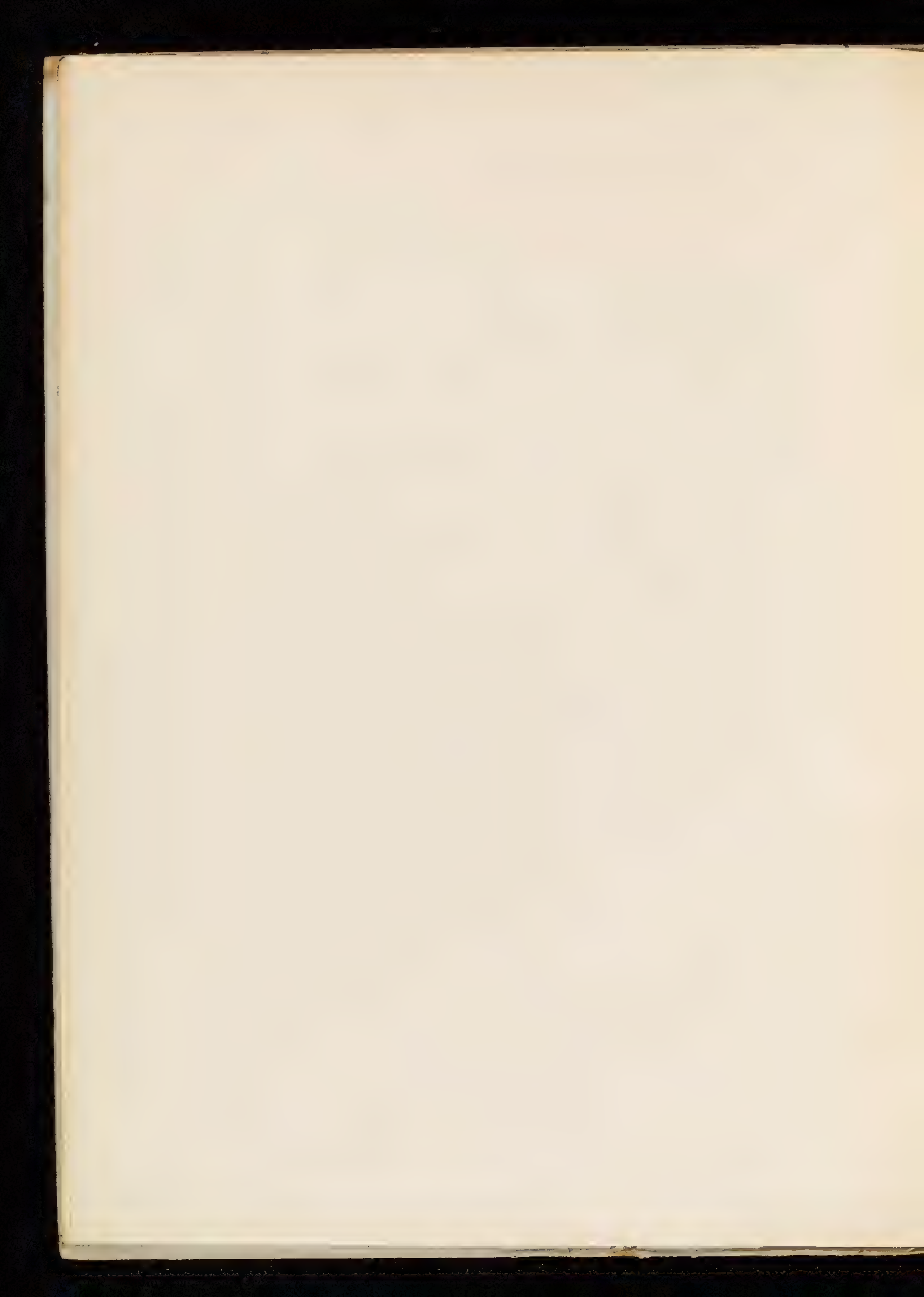
Für das Kapitel, das die Werke Pesellinos behandelt, wurde eine Einteilung nach den Stoffen der Bilder am geeignetsten befunden. Es bietet sich so Gelegenheit, im Zusammenhange zu beobachten, wie sich Pesellino den verschiedenen Arten von Vorwürfen gegenüber verhielt, die ihm seine Zeit darbot, in welcher Weise er sie künstlerisch ausgestaltete.

Das letzte Kapitel sucht dann den Künstler in die Reihe seiner Zeitgenossen einzuordnen, seine Entwickelung, künstlerische Veranlagung und die Art seines Talentes zu schildern.

Es sei mir noch gestattet, an dieser Stelle den Vorständen und Verwaltungen der Museen und Bibliotheken, die mir meine Studien in liberaler Weise erleichtert haben, meinen verbindlichsten Dank auszusprechen. Den Besitzern von Gemälden, welche die Publikation ihrer Schätze in meinem Buche gütigst erlaubten, gebührt gleichfalls mein aufrichtiger Dank: Contessa Alessandri, Lady Wantage, Herrn Stefano Bardini, Herrn Dr. Albert Figdor, Cav. Antonio Gelli, Herrn Rudolf Kann, Herrn Ludwig Wittgenstein. Von Herzen danke ich auch allen denen, die mich bei meiner Arbeit mit Rat und That unterstützt haben, den Herren Professor Appel, Dr. Bode, Prof. Brockhaus, Sidney Colvin, Campbell Dodgson, Dr. Max J. Friedländer, A. Giorgetti, Dr. Georg Gronau, Otto Gutekunst, Dr. A. Haseloff, Prof. Dr. Kekulé von Stradonitz, Dr. Paul Kristeller, Dr. H. Mackowsky, Dr. Alfred Raphael, Dr. Swarzenski, Prof. A. Venturi, Prof. Dr. Robert Vischer, Dr. A. Warburg. Herrn Privatdozent Dr. Adolf Goldschmidt, der die grosse Güte hatte, die Korrektur meines Buches nachzulesen, danke ich ganz besonders für die Bereitwilligkeit und Sorgfalt, mit der er sich der undankbaren Aufgabe unterzogen hat. Endlich noch ein Wort wärmsten Dankes meinem lieben Freunde Rudolf Linnemann in Frankfurt a. M., der in so feinfühliger Weise mit Benutzung eines Truhengemäldes von Pesellino das Titelblatt für mich gezeichnet hat.

Berlin im Oktober 1901. Werner Weisbach.

Inhaltsübersicht.



Pesellino und Pesello.



er Ruhm Francesco Pesellinos, der Jahrhunderte lang schlummerte, ist eben erst im Begriff wieder aufzuwachen. Von dem Lorbeer, den unsere Epoche den grossen Malern des Quattrocento, einem Masaccio und Fra Angelico, einem Lippi und Botticelli, einem Pollajuolo und Verrocchio nach langer Vergessenheit von neuem gewunden, wurde ihm bisher kaum ein Reis zu Teil. Mannigfaches Missgeschick hat ihn um die Ruhmespalme gebracht, die ihm sein Jahrhundert zuerkannte. Und sie ergrünt nur langsam wieder, nachdem unsere Zeit, die den Leistungen des Quattrocento ein liebevolles Verständnis, eine glühende Begeisterung entgegenbringt, seinen Genossen in der Kunst längst den ihnen gebührenden Platz angewiesen.

Keine gewaltigen Freskencyklen, keine blendenden Altarwerke verkündigen den Italienreisenden von den Wänden der Kirchen oder Klöster den Ruhm Pesellinos. Die meisten kehren aus dem Süden zurück, ohne dass ihnen sein Name wohl nur einmal begegnet wäre. Es müsste denn sein, dass in der Florentiner Akademie sich jemand durch die ausserordentliche Qualität von drei kleinen Bildchen, welche die Bezeichnung Pesellino tragen, angezogen und bemüssigt gefühlt hätte, den Spuren des seltenen Meisters nachzugehen. Er ist zweifellos keiner von den Malern gewesen, die in erster Linie zur Lösung von grossen Aufgaben auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst herangezogen wurden. Nichts derartiges ist uns von seiner Hand erhalten. Und auch die Ueberlieferung bringt ihn mit keinem der grossen kirchlichen Bildwerke in Verbindung. Seine Besonderheit waren kleine Bildchen, wie sie den Altartafeln als Staffel dienten, wie ihrer die profane Kunst für den Schmuck des Hauses bedurfte.

Werke, gering an Umfang und für häusliche Zwecke geschaffen, sind naturgemäss der Zerstörung und dem Untergang am leichtesten ausgesetzt. So sind uns heute nur noch verhältnismässig wenige Schöpfungen der Art erhalten, und diese weit zerstreut über alle Länder. Aus Italien sind sie infolge der wachsenden Sammellust anderer Nationen zum grossen Teil verschwunden. Auch die geringe Anzahl erhaltener Arbeiten Pesellinos ist weit und breit in die verschiedensten Gegenden gewandert. Von keiner Stelle vermag man ein abgeschlossenes, in sich abgerundetes Bild des Künstlers mit sich fortzunehmen, an keiner eine fest umgrenzte, sein ganzes Wesen umfassende Vorstellung zu gewinnen. Man muss den einzelnen Bildchen, von denen eine ganze Reihe im Privatbesitz ist, nachgehen und aus der Gesamtheit der Leistungen die Fähigkeiten und das Individuelle ihres Schöpfers zu ergründen versuchen, um zu seiner rechten Würdigung zu gelangen.

Seit alters wird der Nachruhm Pesellinos durch die Verwechslung seines Namens mit dem seines Grossvaters, des Malers Giuliano d'Arrigo, genannt Pesello, beeinträchtigt. Sein Beiname wurde nach dem des Grossvaters als Deminutivum gebildet. Oefter wird er nach diesem auch einfach Francesco di Pesello genannt. Schon zu Vasaris Zeit war die Verwirrung eingetreten. Der Künstlerbiograph fasste die beiden Maler in einem Kapitel zusammen und wusste ihre Individualitäten nicht von einander zu scheiden. Dem Grossvater, den er für den Vater hielt, schrieb er verschiedene Arbeiten des Enkels zu. Dieser kommt überhaupt in der Biographie Vasaris etwas zu kurz. Damit war das Schicksal Pesellinos für die Zukunft besiegelt.

Dass seine Zeitgenossen ihn schätzten, dürfen wir, abgesehen von den Lobeserhebungen, die Vasari den beiden Künstlern gleiches Namens spendet, noch aus andern schriftlichen Ueberlieferungen schliessen. Es geht schon daraus hervor, dass da, wo die bedeutenden Künstler der Zeit aufgezählt werden, auch sein Name nicht fehlt.

Cristoforo Landino führt ihn in der Einleitung seines Kommentars zu Dantes Divina Commedia[1]) auf und nennt ihn gentile et in compositione di cose picchole excellente.

Ganz ebenso drückt sich der anonyme Compilator des Codex Gaddianus (Magliabecchianus XVII, 17) aus: fu molto gentile et in compositione di cose picchole excellente[2]). Kurz erwähnt ihn auch das Libro di Antonio Billi[3]): Lascio (Pesello) uno allievo, detto Pisellino, coe Francesco, detto Pisellino, el quale lo seguito in cose pichole.

Der Architekt und Bildhauer Filarete erwähnt in seinem in der ersten Hälfte des Jahres 1464 vollendeten Traktat über die Baukunst unter den kürzlich verstorbenen vortrefflichen Malern auch Pesellino. Er hebt ihn besonders als Tiermaler hervor.[4])

Giovanni Santi, der Vater Raffaels, nennt ihn in seiner für den Herzog Federigo von Montefeltre verfassten Reimchronik[5]) da, wo er die berühmten Künstler seiner Zeit aufzählt.

Ausführliche Nachrichten über den Meister sind uns leider nicht erhalten. Die Kunstschriftsteller der folgenden Zeiten fussten fast einzig und allein auf den unsicheren Ueberlieferungen Vasaris. Erst als seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts die italienische Kunstgeschichte durch eine systematische Urkundenforschung in den Archiven und die Anwendung einer vergleichenden Stilkritik einen mächtigen Aufschwung nahm, sind auch die im Laufe der Zeiten halb in Vergessenheit geratenen Künstler wieder zu ihrem Rechte gelangt.

Die Historiographen der italienischen Malerei, Lanzi am Ende des achtzehnten und Rosini um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, wissen in wenigen Zeilen über Pesellino nichts anderes zu berichten als Vasari. Die deutschen Pioniere der Kunstgeschichte, Rumohr in seinen italienischen Forschungen und Kugler in der Geschichte der Malerei, nennen seinen Namen gar nicht. Vergeblich suchen wir ihn auch in den ersten Auflagen von Burckhardts Cicerone, der dem gebildeten Deutschen mit einem Schlage in ästhetisch verfeinerter, leicht fasslicher Weise das Verständnis und den Genuss italienischer Kunst vermittelte.

In der im Jahre 1864 erschienenen Geschichte der italienischen Malerei von Crowe und Cavalcaselle wurde zum ersten Mal über Pesello und Pesellino alles, was die italienische Urkundenforschung zu Tage gefördert hatte, unter Verwertung der litterarischen Ueberlieferungen und mit Benutzung des gesamten bekannten und zugänglichen Bildermateriales zusammengestellt. Die Autoren wissen jedoch, wie schon Vasari, die Individualitäten der beiden Künstler nicht von einander zu sondern und begnügen sich im allgemeinen damit, eine künstlerische Richtung, die sie als die Art der Peselli bezeichnen, festzulegen.

[1]) Comento di Cristoforo Landino sopra la Comedia di Dante Alighieri. Brescia 1487. Abgedruckt bei Carl Frey, Il Cod. Magliab. XVII, 17, p. 120.

[2]) Frey a. a. O. p. 101.

[3]) Frey, Il libro di Antonio Billi p. 27.

[4]) Filaretes Traktat herausgegeben von W. v. Oettingen in den Wiener Quellenschriften für Kunstgeschichte 1890, p. 307: fu grande maestro d'animali.

[5]) Cronaca di Giovanni Santi, publ. von Holtzinger, Stuttgart 1893, p. 189.

Durch Bode wurde Pesellino in die von ihm bearbeitete vierte Auflage von Burckhardts Cicerone (1879) eingeführt und damit das reisende deutsche Publikum auf die Bedeutung dieser eigenartigen und liebenswürdigen künstlerischen Erscheinung hingewiesen. Schon vorher, im Jahre 1873, hatte er andeutungsweise in seinen Zusätzen und Berichtigungen zum Cicerone in Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft[1]) die von Vasari und Crowe und Cavalcaselle unter die Peselli verteilten Bilder für Pesellino allein in Anspruch genommen.

Den Versuch, ein vollständiges Oeuvre Pesellinos aufzustellen, machte Giovanni Morelli in seinen Studien über die Galerie Doria Panfili[2]), wobei er richtiges und falsches durch einander warf, so dass aus den von ihm aufgezählten Werken ein klares Bild des Künstlers nicht gewonnen werden kann.

Das Interesse für den Meister bei den Kunstliebhabern wuchs, indem sich eine zunehmende Vorliebe für die Werke der Frührenaissance, die mit der wissenschaftlichen Forschung Hand in Hand ging, immer weiter verbreitete. Ein reger Sammeleifer bemächtigte sich dieses ganzen Gebietes.

In England, wo das Sammeln von Kunstwerken in gewissen Kreisen infolge einer langen, ununterbrochenen geistigen Kultur, verbunden mit grossem Reichtum, besonders gepflegt wurde, war auch schon früh ein Verständnis für die herbe Schönheit und die reizende Naivität quattrocentistischer Bilder vorhanden. Ihre Reiselust führte die Engländer seit langer Zeit in Scharen nach dem Süden. Und schon Heine fiel in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Ueberschwemmung Italiens durch englische Reisende auf, die er einer „eleganten Völkerwanderung“ vergleicht[3]). Manches Kunstwerk wanderte mit ihnen zurück über die Alpen. Und es waren nicht nur Werke des ausgereiften klassischen Stils, sondern auch die primitiven, die sie mit sich führten. So war es z. B. ein Engländer, der Kaufmann Solly, welcher in Deutschland die erste Sammlung frühitalienischer Bilder anlegte, die später den Grundstock der Berliner Gemäldegalerie bildete.

Eine besondere Aufmerksamkeit wurde in England Ende der vierziger Jahre durch die praeraffaelitische Bewegung auf die frühitalienischen Malereien gelenkt, als eine Schar junger Künstler in ihnen einen Glanzpunkt aller früheren Kunstepochen erblicken wollte und von einer Anlehnung an sie eine Wiedergeburt der in akademischen Regeln befangenen modernen Kunst erhoffte. John Ruskin, der grösste englische Aesthetiker, wurde ihnen ein Rufer im Streite. Auch als Sammler lieferte er ein Beispiel und vereinigte auf seinem Landgute eine Anzahl quattrocentistischer Bilder.

So ist heute der englische Privatbesitz unter allen Ländern der reichste an frühitalienischen Gemälden. Das unscheinbarste Bildchen des Quattrocento gewann, nachdem diese Epoche von den Praeraffaeliten als das goldene Zeitalter der Kunst verkündet worden war, ein besonderes Interesse. Und dieses erstreckte sich nicht nur auf die gesicherten Werke anerkannter Künstler. Jede, auch die geringste Aeusserung italienischen Geistes fand liebevolle Beachtung. So erhielten alle jene namenlosen Werke in England Eingang, die einmal dem italienischen Hause zum Schmucke gedient hatten: Hausaltärchen, Bilder, welche die Hochzeitstruhen geziert hatten, u. a. Kein Wunder, dass aus diesem Vorrate verschiedene Werke sich fanden, die sich als echte Arbeiten Pesellinos erwiesen.

Sein Name gewann besonders einen guten Klang als Cassonemaler. Die Cassoni fanden in Italien als Bücherkoffer[4]), vor allem jedoch in der Eigenschaft als Brauttruhen allgemeine Verwendung. Unter den Wohlhabenden pflegte man der Braut bei ihrer Vermählung zwei kostbare Truhen, die zur Aufnahme der Morgengabe bestimmt waren, in die Ehe zu geben. Ihre Aussenseiten, mit Ausnahme der Hinterseite, die an die Wand gestellt wurde, oft auch die Innenseiten,

[1]) Leipzig. Fünfter Jahrgang. p. 5.
[2]) Leipzig 1890 p. 332 ff.
[3]) Reisebilder. Zweiter Teil. Ges. Werke. Hamburg. Bd. II S. 123.
[4]) Vgl. J. von Schlosser im Jahrbuche der Kunstsamml. des Allerh. Kaiserh. XVI, p. 188.

wurden reich verziert. Anfänglich wurden die Aussenseiten gewöhnlich mit bemalten Stuckreliefs geschmückt. Namentlich in Oberitalien war das gebräuchlich. Im Quattrocento und vorzüglich in Florenz war das Bemalen der Truhenbretter das übliche. Gemäss ihrer Bestimmung liebte man es, solche Werke aufs reichste auszustatten und ihnen einen festlichen Glanz zu verleihen. Auch ein eigener Darstellungskreis, welcher der Unterhaltung und Zerstreuung diente, bildete sich für sie heraus. Von ihm wird im folgenden Kapitel die Rede sein. Die grössten Künstler verschmähten derartige Arbeiten nicht. Von Domenico Veneziano wissen wir, dass er für Marco Parenti, den Bräutigam der Catarina Strozzi, im Jahre 1447 zwei prächtige Cassoni anfertigte. Baldovinetti hat solche Arbeiten in seinen Ricordi notiert. Von der Hand Botticellis sind uns herrliche Cassonebilder erhalten. Als den Maler, welcher sich zuerst mit dem Bemalen von Truhen abgegeben hätte, bezeichnet Vasari der allgemeinen Interpretation einer Stelle seiner Vite zufolge den im Jahre 1404 geborenen Dello, jedoch mit Unrecht[1]); denn es sind uns Truhenbilder erhalten, die zweifellos vor dessen Schaffenszeit entstanden sein müssen.

Neben Dello wird von Vasari sein Zeitgenosse Pesellino als einer der beliebtesten und geschicktesten Künstler seiner Zeit für kleinere Malereien (piccole storiette) gerühmt. Nachdem durch die Fachgelehrten einige solche ihm mit Sicherheit zuzuschreibende Werke in italienischen Galerieen festgestellt worden waren, die, nachdem einmal darauf hingewiesen, feinsinnigere Beobachter durch ihre eigenartigen Reize besonders anzuziehen und zu ergötzen vermochten, verbreitete sich in den Kreisen der Liebhaber italienischer Kunst um den Namen Pesellinos ein ganz eigener Nimbus. Es verknüpften sich damit eine Fülle von Liebreiz, festliche Farbenfreude und zugleich kühner, ungestümer Realismus. Den besten Cassonemalereien, die im Kunsthandel auftauchten, legte man die Bezeichnung Pesellino bei. Sie galt als eine gute Empfehlung.

Eine enorme Steigerung der Preise zeigte äusserlich schon die Beliebtheit dieser Kaufobjekte. Und es durfte wohl als ein Ereignis angesehen werden, als Lord Wantage im Jahre 1897 um die Summe von etwa 200000 Mark die Pesellino zugeschriebenen Truhenbilder aus Palazzo Torrigiani in Florenz in seine gewählte Sammlung aufnahm.

Die Gesellschaft der Kunstfreunde ist heute eine kosmopolitische, und die mannigfachsten Fäden spinnen sich auf künstlerischem Gebiete von einer Nation zur andern herüber und hinüber. Der Kultus Pesellinos ist ein allgemeiner geworden. Und er hat auch in der recht eigentlich kosmopolitischen populären Litteratur Frankreichs eine Spur hinterlassen, die festzuhalten vielleicht nicht ohne Interesse ist. Paul Bourget hat in einer der im Jahre 1897 geschriebenen, unter dem Titel Recommencements zusammengefassten reizenden Erzählungen, l'Adoration des Mages betitelt, einen wahren Hymnus auf Pesellino gesungen. Der berühmte Romancier, der sich auch in seinen Sensations d'Italie als ein feinsinniger Beobachter italienischer Kunst erweist, hat hier bei der Beschreibung eines fingierten Gemäldes die charakteristischen Reize Pesellinoscher Malweise mit begeisterten Worten geschildert.

Das Interesse für den Florentiner mag noch durch das Geheimnis, das über seinem Leben und seiner künstlerischen Entwickelung ruht, gesteigert worden sein. Die Welt möchte gern von ihren Lieblingen so viel als möglich erfahren. Und wenn ihr das nicht gelingt, so umgiebt sie sie mit dem Schleier des Mythus.

Was wir über den Lebensgang Pesellinos sagen können, ist nur wenig.

Dass er im Jahre 1422 geboren wurde, geht aus einem Abschnitte der Katasterangabe seines Grossvaters Pesello vom Jahre 1427 hervor[2]). Dieser hatte sich seines damals fünfjährigen Enkels nach dem Tode von dessen Vater angenommen. Rührend klingt es, wenn er aussagt: „Ein Knäbchen, das jetzt fünf Jahr alt ist, mit Namen Francesco, hinterliess einer

[1]) Vielleicht ist die Stelle, Vasari Ed. Sansoni II, p. 149: Dello, il quale fu il primo che con diligenza e buona pratica in si fatte opere si adoperasse so zu verstehen, dass der Ton auf con diligenza e buona pratica zu legen ist. Dann würde es nur bedeuten, dass er der erste gewesen ist, der mit Geschick solche Arbeiten ausgeführt hat.

[2]) Veröffentlicht von G. Milanesi: Giornale storico degli Archivi Toscani IV, p. 205.

meiner Schwiegersöhne, als er starb. Und als der Vater verschied, legte er es mir ans Herz, dass ich es nicht verliesse; denn es hätte nichts auf der Welt, das es sein nennen könnte und kein Hab und Gut; und seine Mutter, meine Tochter, konnte ihre Mitgift nicht zurückerhalten." Der Name des Vaters war Stefano. Er war gleichfalls Maler gewesen. Noch eine arme Schwiegertochter hatte der alte Pesello zu unterstützen, die er in einem ihm gehörigen Häuschen in Via San Giovanni wohnen liess, per l'amore di Dio, wie er sagt.

Im Jahre 1442 verheiratete sich der zwanzigjährige Pesellino mit Tarsia, wie aus deren Aussage in einem über die Ansprüche an ein unvollendetes Bild ihres Gatten nach dessen Tode geführten Prozess, dessen Akten uns erhalten sind, hervorgeht.[1])

Nach dem Tode des Grossvaters liess sich der Künstler in die Florentiner Malergilde von Sankt Lucas einschreiben, in deren Aufnahmelisten sich unter dem Jahre 1447 sein Name findet[2]). So lange hat er wohl mit jenem zusammen das Atelier innegehabt und sich bis dahin die Kosten für die Aufnahme in die Gilde erspart.

Seit dem 1. August 1452 war er mit zwei andern Malern, Zanobi und Piero di Lorenzo, associiert, wie sich ebenfalls aus den erwähnten Gerichtsprotokollen entnehmen lässt. Piero di Lorenzo muss bedeutend älter als er gewesen sein, da er sich bereits im Jahre 1424 in die Lukasgilde aufnehmen liess[3]). Ueber Zanobi ist nichts bekannt[4]); ausser dass er sich nach drei Jahren von den Ateliergenossen trennte.

Pesellino starb am 29. Juli 1457 im jugendlichen Alter von 35 Jahren und wurde in S. Felice in Piazza bestattet[5]). Er hinterliess seine Witwe in Armut mit einer Anzahl unmündiger Kinder. Reichtümer schaffte in jenen Zeiten kaum je die Kunst, die auch damals schon nach Brod ging, aber selten mehr als das einbrachte. Vasari beschloss in der ersten Auflage seiner Künstlerleben[6]) das Kapitel über die Peselli mit einigen Versen, durch welche beide im Volksmunde geehrt worden wären:

Se pari cigne il cielo i duoi Gemelli;
Tal cigne il Padre et 'l figlio la bella Arte:
Che Appelle fa di sè fama in le carte
Come fan le rare opre a' duoi Peselli.

Die Aufgabe, das Wesen der Kunst Pesellinos zu veranschaulichen, brachte es mit sich, den Versuch zu wagen, über die bisher gänzlich ungreifbare Persönlichkeit seines Grossvaters Giuliano Pesello einige Klarheit zu gewinnen. Was ich über sie festzustellen vermochte, habe ich im Jahrbuche der Königl. Preuss. Kunstsammlungen[7]) veröffentlicht. Hier soll nur kurz darauf zurückgegriffen werden.

Wie schon vorher erwähnt wurde, nimmt in dem Kapitel, das Vasari den beiden Künstlern derselben Familie widmet, die Schilderung der Thätigkeit des älteren Pesello einen grösseren Raum ein als die seines Nachfolgers. Verschiedene Arbeiten, die Vasari unter den Werken Pesellos aufzählt, hat die Kunstforschung auf Grund sicherer dokumentarischer Ueberlieferung und exakter Stilvergleichung bereits andern Händen zuzuerteilen vermocht, so einiges Baldovinetti, anderes Pesellino. Unter den von dem Aretiner genannten Bildern Pesellos gewinnt eins, das uns noch heute fast intakt erhalten ist, eine besondere Bedeutung, da eine Reihe mit ihm

---

[1]) Vgl. die Dokumente im Anhang.

[2]) Gualandi, Memorie, Serie VI, 1843, p. 181.

[3]) Gualandi a. a. O. p. 187.

[4]) Woher Milanesi (Vasari, Ed. Sansoni III p. 43) den Beinamen di Migliore geschöpft hat, ist mir nicht ersichtlich. In dem Text des Protokolls ist hinter dem Namen Zanobi eine Lücke.

[5]) Nach einer Notiz in Auszügen aus verschiedenen Büchern der Arte degli Speziali im Florentiner Archiv: Francesco di Pesello, dipintore, morto a dì 29 luglio 1457, riposto in San Felice in Piazza. Cf. Vasari Ed. Sansoni III p. 39 A. 2.

[6]) Florenz 1550 p. 419.

[7]) 1901 Bd. XXI, Heft I: Der Meister des Carrandschen Triptychons.

stilistisch völlig übereinstimmender Gemälde vorhanden ist, die nur ein und derselben Künstlerindividualität ihren Ursprung verdanken kann. Es ist das Predellenstück mit Darstellungen aus der Legende des heiligen Nicolaus von Bari in der Casa Buonarroti zu Florenz, das sich ursprünglich in der Cappella Cavalcanti der Kirche Santa Croce unter der Verkündigung Donatellos befand. Da dieses Werk und die mit ihm in Zusammenhang stehenden dem entsprechen, was Vasari über die Art der Kunst Pesellos andeutet, und was wir, mit Berücksichtigung der urkundlichen Nachrichten über ihn, erwarten dürfen, so werden wir nicht fehl gehen, wenn wir sie im Anschluss an den Aretiner für den Meister in Anspruch nehmen.

Wie wir wissen, wurde Pesello im Jahre 1367 geboren. Im Jahre 1385 liess er sich bei der Arte de' Medici e Speziali immatrikulieren und im Jahre 1424 in die Malergilde, die Compagnia di San Luca, aufnehmen. Die erste Unterweisung, die er in der Malerei genoss, wird sich wohl ganz in giottistischen Bahnen bewegt haben. Wie viele italienische Künstler wurde er nicht nur in der Malerei ausgebildet, sondern bethätigte sich auch als Plastiker und Architekt. In seiner Eigenschaft als Bildhauer meisselte und bemalte er im Jahre 1395 für die Opera del Duomo Schilde mit den Wappen der Florentiner Stadtgemeinde. Zusammen mit Angelo Gaddi entwarf er Pläne für die im Dom zu errichtenden Grabdenkmäler der Condottieren Johannes Hawkwood und Pietro Farnese. Welcher Schätzung er sich als Künstler schon früh zu erfreuen hatte, geht daraus hervor, dass er im Jahre 1398 mit der Beurteilung einer von dem Bildhauer Pietro di Giovanni für die Domfassade gefertigten Statue des heiligen Hieronymus beauftragt wurde. Dieser Pietro di Giovanni ist einer der ersten unter den Vorläufern der Renaissance gewesen, der einen neuen, frischen Realismus in die Plastik bringt. Schon früh sehen wir also Pesello in einer Sphäre, wo ihm realistische Anregungen geboten wurden, die er dann in seiner Kunst verwerten und weiter ausbilden mochte.

In den Mittelpunkt der Renaissancebewegung wurde er durch seine Mitwirkung beim Bau der Florentiner Domkuppel gezogen. Von seiner Beteiligung an der Konkurrenz im Jahre 1418 an bis zum Jahre 1426 können wir seine Thätigkeit für das grosse Werk nachweisen.

Wenn die Gemälde, die ich Pesello zugewiesen habe, in vielen Beziehungen einen ausgesprochenen Renaissancecharakter zeigen, so werden wir das, indem wir das Milieu, in dem er lebte, berücksichtigen, trotz seines frühen Geburtsdatums nicht so gar erstaunlich finden dürfen. Es wurde auch bereits in meinem Aufsatz im Jahrbuche (p. 49) darauf hingewiesen, dass in unsern Quellen von Künstlerbiographieen Giuliano Pesello immer mitten unter den Renaissancekünstlern behandelt wird.

Aus der Charakteristik, die Vasari von seiner Kunst entwirft, geht soviel deutlich hervor, dass ihm Werke seiner Hand vorgelegen haben müssen. Er widmet ihm mit seinem Enkel Pesellino nicht nur ein eigenes Kapitel, sondern erwähnt ihn auch in dem Abschnitt über Antonello da Messina, als er von dessen Vorgängern in der Vervollkommnung der Malmittel spricht. Pesello muss also wohl auf maltechnischem Gebiete zu den Bahnbrechern gehört haben; denn dem dürfen wir gewiss historischen Wert beimessen, dass Vasari, der sich doch sicherlich für die Geschichte der Oelmalerei interessiert und darüber genauer orientiert haben wird, unter denen, die zuerst Versuche mit Oelfarben anstellten, ausdrücklich Pesello und Baldovinetti nennt.

Die Werke, die wir auf Pesello bestimmt haben, zeigen nun auch solche Eigenheiten, die sich mit dem Berichte Vasaris wohl in Einklang bringen lassen. Die dunkeln Gewandpartieen zeichnen sich durch eine grosse Tiefe und Intensität der Farben aus, wie sie durch eine reine Temperamalerei damals kaum zu erzielen waren; sie haben hoch aufgesetzte Lichter. Auf starke Farbenkontraste ist mehr hingearbeitet, als bei den gewöhnlichen Temperabildern. Das Inkarnat ist hart und wirkt flach und wachsig. Die einzelnen Teile des Gesichtes, Augen, Mund und Nase, sind scharf und ganz zeichnerisch gegeben. Ebenso die Haare, die keine weiche, strähnige Masse bilden, sondern wie ein sauber geringeltes Drahtgeflecht erscheinen. Die Pupillen der Augen sind als tiefdunkle, leblose Flecken in die Gesichter eingesetzt. Die Unvollkommenheit der neuen Technik gestattete keine tonige, verschmelzende Behandlungsweise.

Schon die mir gehörige Madonna, die ich als das früheste erhaltene Werk des Künstlers hingestellt habe, zeigt eine von der üblichen Temperatechnik abweichende Malweise. Der erhaben aufgesetzte Schleierrand Marias lässt die zähen Bestandteile des Bindemittels erkennen. Die Farbenkontraste an ihrem Gewande sind ausserordentlich starke, die Lokaltöne von grösster Tiefe. An dem Inkarnat des wohl erhaltenen Bildes kann man den Strich des Meisters deutlich verfolgen. Man bemerkt die Spuren, die die mit dem harzigen Farbstoff behafteten Pinselhaare auf der Fläche hinterlassen haben. Die Komposition des Gemäldes zeigt die strenge Gebundenheit



Triptychon. Florenz, Bargello, Sammlung Carrand.

gotischer Altarbilder. Die Gewandbehandlung lässt auf trecentistische Gewöhnung schliessen. In der Art der Naturauffassung nehmen wir einen frischen Realismus wahr.

Der Madonna am nächsten in technischer Beziehung stehen der Rahmen mit den Köpfen der Propheten und einer Sibylle in der Skulpturenabteilung des Berliner Museums (No. 58 A) und das grosse Crucifix in der Kirche von San Donino bei Florenz. Ueber den Rahmen ist in meinem Jahrbuch-Aufsatze mit aller Ausführlichkeit gehandelt worden.[1]) Der Kopf der Sibylle ist einerseits dem meiner Madonna, andererseits dem der Magdalena zu Füssen des Crucifixus so verwandt, dass das allein genügen würde, die Autorschaft eines und desselben Künstlers zu beweisen.

---

[1]) Die obere Partie ist auf Tafel I abgebildet.

Bei dem Crucifixus nehmen wir in der Art der Wiedergabe des nackten menschlichen Körpers sowie in dem pathetischen Gebahren der Nebenfiguren Beziehungen zu Andrea del Castagno wahr. Und nun berichtet uns gerade Vasari, dem wir doch wohl zutrauen dürfen, dass er von dem Wesen der Kunst Pesellos, den er als einen Bahnbrecher auf maltechnischem Gebiete feiert, wenigstens eine ungefähre Vorstellung hatte, dass er die Manier Andreas del Castagno nachgeahmt hätte. Den folgenden Passus, dass er bis zum dreissigsten Jahre dessen Unterweisung genossen, dürfen wir allerdings nicht wörtlich nehmen. Aber was hindert uns zu glauben, dass er sich im Beginne des fünfzehnten Jahrhunderts an den so neuen und so kühnen Realismus Castagnos angeschlossen habe? Tritt er uns doch auch auf architektonischem Gebiete in Verbindung mit Brunelleschi entgegen. Und in der Gestaltenbildung lehnt er sich, wie manche seiner Figuren zeigen, an den plastischen Stil Donatellos an.

Das Hauptwerk des Künstlers, das Altartriptychon der Madonna mit vier Heiligen in der Sammlung Carrand des Bargello steht ebenso wie die Figur des heiligen Antonius von Padua im Berliner Museum (No. 1141) technisch auf einer höheren Stufe als die vorher erwähnten Gemälde. Die Pinselführung hat sich schon mehr der neuen Malweise accommodiert. Wir haben diese Arbeiten daher jedenfalls später anzusetzen. Der Thron Marias ist sorgfältig ausgeführt und zeigt Verständnis für die klassischen Bauformen der Renaissance, wie es von einem Genossen Brunelleschis nicht anders zu erwarten ist. Die Einzelfiguren von Heiligen auf den Flügeln des Triptychons sind ganz statuarisch aufgefasst und lassen in ihren Stellungen, namentlich der Haltung der Hände, und in der Art der Manteldrapierung das Vorbild Donatellos erkennen. Besonders die Figuren des Domcampanile scheinen auf die Gestaltenbildung unsers Künstlers eingewirkt zu haben.

Seine Madonnen sind ganz auf einen feierlichen, repräsentativen Eindruck berechnet. Dazu trägt schon die Art der Gewandung Marias bei. Mutter und Kind sind dem Beschauer zugewandt, ohne intimere Beziehungen zu einander. Feierlich ruht der Knabe in den Armen der Mutter, in recht gesuchter Stellung, schon als Kind in der Pose des Weltenrichters.

Vasari hebt Pesello besonders als Maler von Cassonebildern mit kleinen Reiterschlachten hervor. Ferner rühmt er ihn als Tiermaler, worin ihn zu seiner Zeit niemand übertroffen habe. Truhengemälde der erwähnten Art soll er besonders für das Haus Medici geschaffen haben. Dass er zu Cosimo de' Medici in näheren Beziehungen gestanden haben muss, geht daraus hervor, dass dieser ihm bei der Verheiratung einer seiner Töchter zu deren Aussteuer eine Summe Geldes vorschoss[1]).

Zwei Arbeiten, die auf seine Thätigkeit als Maler kleinfiguriger Bilder Licht werfen, sind uns erhalten: die von Vasari als Werk Pesellos erwähnte Nicolaus-Predelle aus der Cappella Cavalcanti in Santa Croce und das Bild in Form einer Cassonetafel mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige im Musée Fabre zu Montpellier (Tafel I). Beide rechtfertigen die Aussage Vasaris, dass Pesello als Tiermaler für seine Zeit bedeutendes leistete. Wie trefflich sind die das Gefolge der heiligen drei Könige begleitenden Hunde beobachtet. Auch die Wiedergabe der Pferde zeigt einen grossen Fortschritt im Vergleiche mit vorhergehenden Leistungen von Meistern wie Angelo Gaddi oder Spinello Aretino. Wir können eine unmittelbare Naturbeobachtung wahrnehmen, anatomisches Verständnis für den Bau des Tierkörpers. Namentlich die Köpfe sind ausserordentlich frisch und lebendig wiedergegeben. Dass die Leiber teilweise zu klein geraten, dass einzelne verkürzte Stellungen dem Künstler nicht ganz gelungen sind, wen wollte das bei Werken, die in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden sind, Wunder nehmen. Und mit den schwerfälligen Maschinen Uccellos können es, was künstlerische Qualität betrifft, die zierlichen Pferdchen Pesellos noch aufnehmen.

Auch in der Wiedergabe der Landschaft macht sich ein frisches Naturempfinden geltend. Zwar behält der Künstler noch teilweise die konventionellen zackigen Felsformen bei, aber er

[1]) Ersichtlich aus einer Stelle der von Milanesi publizierten Katasterangaben im Giorn. storico degli Archivi Toscani IV p. 205 ff.





GIULIANO PESELLO:

VON EINEM RAHMEN.



GIULIANO PESELLO: ANBETUNG DER KÖNIGE.



ZWEI PROPHETENKÖPFE

BERLIN ALTES MUSEUM





. MONTPELLIER MUSÉE FABRE.



schafft sich in seinen Hintergründen Ausblicke auf fruchtbares Hügelland, auf abgeteilte Felder, aus denen sich Bäume erheben; das alles nur angedeutet und auf die Wirkung aus der Ferne berechnet. Wie gut gesehen ist z. B. bei der Scene, wie der heilige Nicolaus die Mädchen vor der Schande rettet, der Ausblick auf die Landschaft von der hoch gelegenen Terrasse. Ein Par Baumkronen ragen zunächst über das Geländer der Terrasse, dann streift das Auge über eine tief gelegene Ebene mit einem Schloss im Hintergrunde und erreicht endlich die sich hinter einander schiebenden Hügelreihen.

Die Figurenbildung auf diesen Schmalbildern trägt gleichfalls einen statuarischen Charakter. Im Komponieren und Zusammenstimmen von Gruppen zeigt sich der Maler wenig geschickt. Dagegen offenbart er bei einzelnen Köpfen ein weitgehendes Individualisierungsvermögen. Neben nichtssagenden Typen begegnen wir Köpfen voll sprechender Charakteristik. Angesichts ihrer können wir es begreifen, wenn Vasari erzählt, dass Pesello besonders wegen der Porträts, die er bei einer für die Treppe des Palazzo della Signoria bestimmten Anbetung der Könige anbrachte, grossen Ruhm erntete[1]). Ist das doch damals etwas neues gewesen. Und wie weit überragte seine Fähigkeit zu individualisieren die eines Uccello oder Fra Angelico.



Wunder des heil. Nicolaus von der Predelle der Casa Buonarroti.

Die Buonarroti-Predelle ist das gelungenste und wohl späteste Werk von Pesellos Hand. In ihm enthüllen sich alle Vorzüge seiner Kunst am glänzendsten, treten die Schwächen am meisten zurück. Es ist die Arbeit einer glücklichen Stunde gewesen. Nicht viel früher dürfte das Bild in Montpellier entstanden sein.

Der Ueberblick über die Thätigkeit Pesellos zeigt uns, dass er der Gruppe der Realisten zuzurechnen ist, die beim Uebergange vom Tre- zum Quattrocento die Renaissancebewegung förderten. Er war in eine Umgebung geraten, die ihn seine gotischen Traditionen rasch vergessen liess, so dass diese nur noch in einzelnen seiner Werke, wie wir gesehen haben, leise nachklingen. Sein Leben erstreckte sich bis zum Jahre 1447. Nur zehn Jahre vor seinem Enkel ist er verschieden. Als Grossvater und vermutlich auch Lehrer Pesellinos ist er in der Stellung,

[1]) Infolge einer ganz unsicheren Vermutung (vgl. Milanesi i. Vasari III, p. 37) hat man ein Bild mit der Anbetung der Könige im ersten Korridor der Uffizien als das von Vasari erwähnte Gemälde angesehen und es bald Pesello, bald Pesellino zugeschrieben. Schon Morelli hat auf die Unhaltbarkeit dieser Zuschreibungen hingewiesen. Das stark übermalte Bild findet weder im Oeuvre Pesellos noch Pesellinos eine Stelle, sondern gehört einer späteren Zeit an. Zu demselben Resultate gelangte auch Weizsäcker (Jahrb. d. königl. preuss. Kunsts. VII p. 164), von der Betrachtung der Pferde ausgehend. Aufs engste steht mit der Anbetung, wie schon Crowe und Cavalcaselle J. A. VI, p. 12 A. 2, hervorhoben, eine Madonna mit vier Heiligen im Fitzwilliam Museum zu Cambridge im Zusammenhang. Sie trägt das Datum 1443, das jedoch nicht alt zu sein scheint.

die er innerhalb der Entwickelung der italienischen Malerei einnimmt, für uns von Bedeutung. Wir glauben sie genau präcisiert zu haben und dürfen daher erwarten, nach der Betrachtung der Werke Pesellinos Aufschluss darüber erhalten zu können, was wir in dessen Kunst als Erbteil des Grossvaters in Anspruch nehmen dürfen.

Nachdem wir das Werk Pesellos von dem Pesellinos abgesondert haben, kann unsere Abhandlung sich darauf beschränken, die beglaubigten Malereien Pesellinos und solche, die sich durch ihren Zusammenhang mit ihnen als Arbeiten der gleichen Hand dokumentieren, einer sorgfältigen Analyse zu unterziehen, um dadurch zu einem Verständnis der künstlerischen Persönlichkeit zu gelangen. Vielfach offenbaren uns die Arbeiten eines Künstlers, wenn wir uns recht in ihre Eigenart vertiefen, genügend, um das zu erfahren, was uns an ihrem Schöpfer besonders interessiert: seine Entwickelung und sein Temperament.

Wir dürfen uns dabei nicht allein an das Aeusserliche ihrer Erscheinung halten. In den Geist des Kunstwerkes müssen wir uns versenken. Dieser aber wird nicht zum geringsten bedingt durch den Geist der Zeit, der das Werk seine Entstehung verdankt. Er wirkt in mancher Beziehung zwingend, namentlich in Epochen, in denen das Einzelwesen mancherlei Bindung durch Tradition, bestimmte Geschmacksrichtung, Schulzwang unterworfen ist, in denen die Kunst noch nicht Herrin all ihrer Mittel geworden, und das Individuum noch nicht schrankenlos im Besitz aller technischen Fähigkeiten selbstherrlich dasteht.

Man hat öfter darüber gestritten, in welchem Grade das Milieu, innerhalb dessen eine künstlerische Individualität zur Entfaltung gelangt, auf diese von Einfluss ist. Eine Norm wird sich niemals dafür finden lassen. In erster Linie wird immer die Individualität selbst zu berücksichtigen sein. Entscheiden wird, ob sie mit starkem Temperament in gewaltigem Fluge über ihre Umgebung hinausstrebt oder als schmiegsame Natur sich willig den Strömungen der Zeit hingiebt. Ein gewisser Einfluss auf das künstlerische Schaffen wird dem Milieu auf jeden Fall zuzuerkennen sein. Kein Individuum kann ganz unabhängig von seiner Zeit gedacht werden. Aber oft sind in einer Zeit, namentlich in Epochen des Ueberganges, verschiedene Richtungen neben einander wirksam, unter denen sich das Individuum dieser oder jener mehr oder weniger willig hingiebt.

Das Zeitalter der Renaissance ist besonders reich an den mannigfachsten Strömungen. Manche Künstler schliessen sich an Vergangenes an und suchen es in modernem Sinne weiterzubilden. Andere fördern und begünstigen absolut Neues. Die Werke Pesellinos sind nicht verständlich, ohne dass wir besonders auf eine dieser Zeitströmungen näher eingehen, die für die Kunst des Meisters von Bedeutung ist. Da sie bisher von der Wissenschaft neben den Hauptmomenten der Renaissance, der Wiedererweckung des Altertums und der Ausbildung des Realismus weniger Beachtung gefunden hat, so sei ihr der folgende Abschnitt gewidmet, der für die Schöpfungen Pesellinos den Hintergrund schaffen soll. Es soll gezeigt werden, welche Aufgaben die Zeit ihm darbot, welchen Geschmacksrichtungen er sich anzupassen hatte. Auch soll geschildert werden, wie sich aus der älteren florentinischen Tradition heraus der Darstellungskreis entwickelte, dem seine Werke angehören. Erst dann werden diese vermögen, ganz für sich selbst zu sprechen.



Petrarca und Laura. Bibl. Laurenz. Cod. Ashburnh. 1263.

Romantische Züge der Frührenaissance.



Lange stand die florentinische Kunst des Trecento im Banne Dantes und der kirchlichen Tradition. Ein gewaltiger, heiliger Ernst ist den grossen Schöpfungen jener Epoche eigen. Die Weltanschauung Dantes beherrschte das Zeitalter. Seine Vorstellungen von Himmel und Hölle wurden der gläubigen Welt durch Bilder an den Wänden und auf den Altären der Kirchen vermittelt. Von seinem Geiste durchdrungen war der grosse Begründer toskanischer Malerei, Giotto, dessen Spuren die ganze folgende Generation folgte. Die Malerei diente, abgesehen von einzelnen rein dekorativen Aufgaben, fast ausschliesslich kirchlichen Zwecken. Ihre Vorwürfe wurden gewöhnlich von geistlicher Seite angegeben. Die Scholastik verfolgte mit ihnen bestimmte, ihren Zielen entsprechende Tendenzen. Namentlich der Dominikanerorden ist auf toskanischem Boden für die Ausgestaltung der künstlerischen Programme massgebend gewesen.

So leistete die Malerei der giottesken Zeit der Kirche Gefolgschaft. Auch die Laien, die für künstlerische Zwecke grosse Aufwendungen machten, liessen diese zumeist den Gotteshäusern zu gute kommen — nicht allein um ihres Seelenheils willen. In der von Parteien zerrissenen bürgerlichen Republik hatte jeder auf seiner Hut zu sein, dass er nicht in den Verdacht geriet, übermässigen Aufwand zum Zwecke der Verherrlichung seines Hauses und Namens zu treiben, künstlerische Interessen politischen Zwecken dienstbar zu machen. Noch ein Cosimo Medici sah sich anfangs in seinem Maecenatentum durch solche Rücksichten beschränkt.

Für die Entwickelung der Kunst ist die Gestaltung der politischen Verhältnisse in Florenz nicht ohne Bedeutung gewesen. Die Stadt hat das ganze vierzehnte Jahrhundert hindurch eine Tyrannis, wie sie in den grossen oberitalienischen Städten, Mailand, Padua, Verona, Ferrara, Mantua, sich eingenistet hatte, von sich fernzuhalten gewusst. Während dort das Herrscherhaus einen wesentlichen Faktor in der gesamten Kulturentwickelung bildete, war in Florenz das bürgerliche Element massgebend. Bürgerliche Körperschaften, wie die Zünfte und andere, hatten auf die Gestaltung des Kunstlebens den grössten Einfluss. Für die fröhliche, heitere Pracht der Kunst jener oberitalienischen Städte war zunächst in Florenz kein Boden[1]).

Der Charakter der höfischen Kultur in Oberitalien wird durch eine Anlehnung an die französische bestimmt. Die französische Ritterromantik fand schon früh im Norden Italiens Eingang. Seit der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts drang die französische ritterliche Dichtung in die Litteratur Oberitaliens ein[2]). Auf ihrem Siegeszuge über ganz Europa bis zum fernen Norwegen streifte sie auch das benachbarte Piemont und die Lombardei. Wie überall, so wirkte auch hier auf die Phantasie des Volkes der jenen Romanen eigene reiche Wechsel der Gestalten, der blendende Glanz der Schilderungen in Bezug auf Kostüme und Oertlichkeiten. Das französische Epos hemmte die Entwickelung der Landessprache, indem die einheimischen Schriftsteller sich bemühten, ihre Vorbilder in dem fremden Idiome nachzuahmen. Der Stoffkreis der romantischen Dichtungen wurde den Italienern so geläufig, dass in der Vulgärpoesie die Helden und Heldinnen wie ganz bekannte Figuren zu dichterischen Vergleichen dienten. In einem Rispetto des 14. Jahrhunderts vergleicht der Dichter Isolde, Morgana, Blancheflore mit seiner Geliebten[3]):

Ai le bellezze della Camiola[4])
Isotta la bionda e Morgana la fata.
Se Biancifiori ci fossi ancora,
Delle bellezze la giunta è passata.

Amüsant ist es auch, in einem Madrigale dem Winter in allegorischer Verkleidung unter dem Bilde eines irrenden Ritters zu begegnen, der auf seinem Streitross auszieht[5]).

Mit den französischen Rittergedichten, französischen Ideen und französischer Sprache zogen auch französische Sitten und Gewohnheiten in Oberitalien ein. Bei den Herrschern, die von den Hauptstädten Besitz ergriffen hatten, fand die französische Kultur eine besondere Pflege. In dem Streben nach Vervollkommnung einer auf den Hof berechneten Kultur lehnte man sich naturgemäss an diejenige an, die man in reichster Ausbildung vorfand, und die den Bedürfnissen eines entwickelten Hofes entsprach, das war die romantisch-französische.

Devisen in französischer Sprache in die Festkleider eingestickt zu tragen, war an den Höfen lange Sitte. An den Fürstensitzen von Mailand und Ferrara liebte man es, Vornamen von Familienmitgliedern dem Kreise der Ritterromane zu entnehmen[6]). Mit Leidenschaft pflegte man das alte ritterliche Turnier und entfaltete dabei eine weitgehende Etikette. Das höfische Gerät wurde dem französischen nachgebildet. Die Minnetrühlein, die Kämme, all der elfenbeinerne Hausrat französischer Damen tauchte in Italien auf, nur dass man ihn hier in dem landesüblichen Knochen nachahmte. Reich mit Reliefs geschmückte Prunksättel von Bein gereichten einer höfischen Ausrüstung zur Zierde.

---

[1]) Wie sehr man hier der weltlichen Kunst abgeneigt war, geht aus einem Dekret vom 20. Juni 1329 hervor, das die Ausstattung öffentlicher Gebäude mit Kunstwerken verbot und nur in ganz bestimmten, vorgesehenen Fällen gestattete. Vgl. Gaye, Carteggio I, p. 473.

[2]) Vgl. Gaspary, Geschichte der ital. Litteratur, Bd. I, Kap. 5.

[3]) Giosuè Carducci, Cantilene e Ballate, Strambotti e Madrigali nei secoli XIII e XIV, Pisa 1871, p. 59.

[4]) Eine sicilianische Schönheit.

[5]) Carducci, Studi letterari. Musica e poesia nel mondo elegante italiano del sec. XIV. Livorno 1874 p. 435: Di novo è giunto un cavalier errante.

[6]) Vgl. J. von Schlosser im Jahrbuche der Kunstsamml. des Allerh. Kaiserhauses XX, p. 274. Für Ferrara: Venturi in der Rivista storica italiana II, p. 692.

Damit wurde der Kunst auch der romantische Darstellungskreis vermittelt. Zugleich hielten französische Bücher, zum Teil mit Illustrationen, die Erinnerung an die romantischen Stoffe und das romantische Leben wach. Fürstliche Bibliotheken wie die der Visconti in Pavia[1]), die der Gonzaga[2]) und Este[3]) waren reich an solchen französischen Werken. Sowohl in der mantuanischen wie in der ferraresischen Bibliothek überwogen die Ritterromane in französischer Sprache bei weitem die französischen theologischen und wissenschaftlichen Werke[4]). Ja selbst ein Privatmann, ein Maler in Treviso, hinterliess bei seinem Tode um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts französische Bücher[5]).

Die Einwirkungen der höfisch romantischen Kultur auf die Kunst sind mannigfaltige gewesen. Die Stoffe der romantischen Dichtungen reizten auch in Italien zur Illustrierung solcher Werke, wobei der Stil französischer Miniaturen zum Teil als Vorbild diente. Mailändische Bilderhandschriften, die für die herzogliche Bibliothek in Pavia angefertigt wurden, zeigen in der Art, wie tapetenartige Muster als Hintergründe verwendet sind und auch in der Ornamentik Anklänge an französische Miniaturen.

In Ferrara waren die romantischen Neigungen besonders stark. Man reisst sich am estensischen Hof um französische Romane, wie aus einer erhaltenen Aufzeichnung der herzoglichen Kammer ersichtlich ist[6]). Wie wir ferner wissen, liess Borso von Este einen Merlin und einen Lancelot miniieren.

Das Fürstengeschlecht als der bedeutendste Auftraggeber musste in den Residenzen naturgemäss einen überwiegenden Einfluss auf die Gestaltung der künstlerischen Dinge gewinnen. Es lebte in einer besonderen Sphäre, und es musste ihm wohl darauf ankommen, den es umgebenden Nimbus zu wahren. Die bildenden Künste wurden dafür mit in Anspruch genommen. Auf die Kirchenbilder wurde der Glanz einer fürstlichen Hofhaltung übertragen. Wenn das Volk auf den Altären und an den Wänden der Gotteshäuser die heiligen Personen und das Gefolge in der bunten Pracht höfischer Kostüme erblickte, kurz ganz in die Sphäre des Hofes gerückt sah, so mochten sich infolge einer für die damalige Zeit leicht verständlichen Ideenverbindung bei ihm Gefühle der Anerkennung, ja Sanktionierung fürstlichen Prunkes, von dem es das Heiligste umgeben sah, herausbilden. Andererseits war der Menge das Bestreben der Kunst, die heiligen Gestalten durch Umgebung mit irdischem Glanz über das gewöhnliche alltägliche Dasein in eine höhere Region zu heben, nur zu verständlich und weit fasslicher, als Versuche der Ausprägung einer abstrakten Idee. Die höchsten künstlerischen Aufgaben auf religiösem Gebiete mit einer Vertiefung des rein menschlich Seelischen zu verbinden, war einer späteren Zeit vorbehalten.

Indem die Geschmacksrichtung des Bestellers einen bedeutenden Einfluss auf die Kunst gewinnt, ist ferner zu berücksichtigen, was in gewissem Masse und bei bestimmten Kreisen noch für unsere heutige Zeit gilt, dass die verschiedenen Gesellschaftsklassen gern sich selbst und ihren Gesichtskreis in den von ihnen bevorzugten Bildern vertreten finden. Daher in der norditalienischen höfischen Malerei biblische Scenen in fürstlichen Palästen und Vorhöfen, fürstliches Gefolge als Zuschauer.

Noch bestimmter kann man die Geschmacksrichtung dieser Kreise in den Darstellungen profanen Inhalts verfolgen, bei denen Besteller und Künstler in gleicher Weise ungebunden

---

[1]) Darüber Delisle, Le Cabinet des Manuscrits. Bd. I.

[2]) Vgl. Inventaire des Manuscrits en langue française possédés par Francesco Gonzaga I, Capitaine de Mantoue. Romania IX, p. 497 ff. Von den lateinischen Handschriften abgesehen, standen nur 32 italienischen Codices 67 französische gegenüber.

[3]) Vgl. Venturi in der Rivista storica italiana II, p. 692. Rayna, Codici francesi posseduti dagli Estensi, in Romania II, p. 57, zählt etwa sechzig französische Manuskripte, die sich von 1436 bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts in estensischem Besitze befanden.

[4]) Gaston Paris in Romania IX, p. 500.

[5]) v. Schlosser a. a. O. XX, p. 274.

[6]) Venturi a. a. O. p. 692.

waren. Die Wände der Prunksäle in den Schlössern waren mit Malereien geschmückt, die sich auf den Interessenkreis der fürstlichen Besteller bezogen. Da begegnen uns Minnescenen, Darstellungen von Jagd und Fischfang, von gesellschaftlichen Spielen, von Schlachten und Turnieren, von Pferden und Hunden. Auch berühmte Männer der Vergangenheit, Helden des Geistes und Schwertes aus der antiken und neueren Zeit, liess man sich gern vorführen. Daneben fand der scholastische Bilderkreis mit den sieben Kardinaltugenden und freien Künsten, den Planeten und Monaten, in höfischer Kostümierung und mit romantischem Aufputz, Eingang in die fürstlichen Räume.

Ueber das freiheitstolze Florenz hat sich während des vierzehnten Jahrhunderts nicht der Schimmer einer fürstlichen Hofhaltung gebreitet. Aber mit dem zunehmenden Reichtum und dem Aufsteigen gewisser vornehmer Geschlechter wuchs das Bedürfnis nach Luxus bei dem Einzelnen. Das Leben der Grossen gestaltete sich reicher und vielseitiger. Familien gelangten zu solcher Macht und solchem Ansehen, dass ihre Haushaltung wohl einem Hofhalt im kleinen glich. Nichts natürlicher, als dass die Kultur, die sich innerhalb dieser Kreise herausbildete, manche Züge von einer bereits vorhandenen entlehnte, die mit Rücksicht auf die gesteigerten Bedürfnisse eines Einzigen, des Fürsten, entstanden war; das war die höfische. Damit wuchsen auch die Ansprüche Privater an die Kunst.

Im Quattrocento verwischten sich die Gegensätze zwischen der florentinischen und der höfischen Kultur immer mehr. Eine reiche Profanmalerei entfaltete sich in Florenz, die sich in ihren Tendenzen kaum noch von der oberitalienischen unterschied. Sie war auf die Neigungen derer zugeschnitten, welchen sie diente, der Vornehmen, Reichen. Und da hier, wie in jedem Gemeinwesen, die social tiefer Stehenden die höheren Schichten nachzuahmen bestrebt waren, drang sie auch immer mehr in das Volk. Ihre Stätte fand diese Kunst bei der Illustrierung von Büchern, die der Unterhaltung dienten, an den Wänden der Paläste und namentlich der Villen, bei Teppichen, Truhen und Deschi da parto, bemalten Holztellern, auf denen man den Wöchnerinnen Geschenke darzubringen pflegte.

Die Romantik fand in Florenz einen günstigen Boden. Auf den Strassen trugen die Bänkelsänger, Cantastorie genannt, dem Volke die Rittergeschichten vor, mit einer bunten Mannigfaltigkeit im Wechsel von Bildern und Ereignissen. Die kunstvolle ritterliche Dichtung gelangte im Quattrocento nach dem Vorgehen Luigi Pulcis immer mehr zur Blüte[1]).

Die ritterliche Uebung par excellence, das Turnier, war in Florenz im fünfzehnten Jahrhundert glänzend im Schwunge, sei es als Ringelstechen, wie gewöhnlich zur Zeit des Karnevals, oder als eigentliches Kampfspiel gewappneter Ritter. Zur Feier der Durchreise hochgestellter Persönlichkeiten, überhaupt bei festlichen Anlässen, kirchlichen oder weltlichen, bereitete man gern solch ein Kampfspiel, Giostra genannt. Als im Jahre 1406 das Heiligenbild von S. Maria Impruneta nach Florenz in feierlicher Prozession gebracht worden war, veranstaltete man eine schöne Giostra[2]). Bei dem Durchzuge des Sohnes des Königs von Portugal durch Florenz im Jahre 1428 turnierten auf dem Platze vor Santa Croce sechs Florentiner aus den vornehmsten Geschlechtern[3]). So veranstaltete man auch in Ferrara bei der Ankunft des Kaisers im Jahre 1451 eine Giostra, wobei Florenz sich beteiligen sollte. Ebenso nahmen an den in Florenz stattfindenden Turnieren nicht nur Einheimische Teil. Zu der Giostra am Karnevalstage des Jahres 1454 erschienen Abgesandte der Herzöge von Mailand und Calabrien und sogar ein Deutscher und ein Franzose. Auch in die geistlichen dramatischen Aufführungen, die Rappresentazioni, wurden später Giostren eingeflochten[4]). Solche Schauspiele mit ihrem phantastischen Gepränge waren natürlich geeignet, auf die Phantasie des Volkes in hohem Masse einzuwirken.

[1]) Darüber die glänzenden Ausführungen Leopold von Rankes: Zur Geschichte der italienischen Poesie. Berlin 1837.

[2]) Istorie di Giov. Cambi, in Delizie degli eruditi Toscani XX, p. 132.

[3]) Lorenzo Strozzi, Le Vite degli Uomini illustri di casa Strozzi. Florenz 1892, p. 57.

[4]) Vgl. D'Ancona, Origini del Teatro italiano 2. Aufl. Turin 1891, I p. 518.

Aber auch die Familienfeste, die man in engerem oder weiterem Kreise feierte, wurden bei den Vornehmen pomphaft ausgestattet und in einer Weise begangen, die Empfänglichkeit für das Romantische erkennen lässt. Die Bilder auf den Brauttruhen liefern zur Veranschaulichung davon manche interessanten Beispiele.

Inwieweit die grossen florentiner Dichter, zugleich die gelehrten Bahnbrecher für die Wiedererweckung des Altertums, Petrarca und Boccaccio, romantischen Stimmungen unterworfen waren und zu künstlerischen Darstellungen Anregungen boten, kann hier nur ganz kurz berührt werden.

Petrarcas schmachtende Liebesverehrung für Laura, die in seinen Sonetten und Canzonen ausklingt, ist im Grunde mittelalterlich und romantisch. Ihr ist — wie auch bei anderen seiner Zeitgenossen — ein ganz moderner Zug sentimental-elegischen Gefühles beigemischt.

Einen romantischen Anstrich trägt Petrarcas Dichterkrönung auf dem Kapitol, wenn sie auch in der Idee nach dem Vorbilde der Antike veranstaltet sein sollte, sowie des Dichters Sehnsucht danach. Den romantischen Sinn dieses Ereignisses griffen die Illustratoren seiner Werke wohl auf, wenn sie den Vorgang umschufen und den Dichter auf dem Titelbilde seiner Rime von Laura den Kranz empfangen liessen[1]). In einem für Galeazzo Maria Visconti geschriebenen herrlichen Exemplar der Rime in der Laurenziana zu Florenz[2]) ist Petrarca in innigster Verzückung auf die Kniee gesunken, die Brust von einem Pfeile durchbohrt, den ein geflügelter Amor aus der Höhe des blauen Himmels gegen ihn gerichtet hat. Vor ihm steht

[1]) Die Krönung mit dem Kranze stellte im Sinne der Zeit zugleich eine Liebesbezeugung dar, wie nach Gaspary II, p. 638 aus Andrea Calmos erster Ecloge und L. Grotos Schäferspiel Il Pentimento Amoroso hervorgeht. Auf Laura angewendet, würde das jedoch nicht passen.

[2]) Ashburnham 1263. (Abb. S. 11.) Eine ganz ähnliche Darstellung: Rom, Bibl. Barberini XLV, 37. Stilistisch zur gleichen Mailändischen Handschriftengruppe gehörend wie die vorhergehende, ebenso wie Barber. XLV, 48: Petrarca, Rime. Diese Handschriftengruppe zeichnet sich durch herrliche, im höchsten Grade künstlerische Illustrationen aus und verdiente wohl eine ausführliche Bearbeitung. Reiches Material bietet die Pariser Bibliothèque nationale mit ihren Schätzen aus der alten Bibliothek von Pavia: It. 81: Dittamondo 1447. It. 118, 119: Livius 1432. It. 131: Vite degli Imperatori romani 1431.

Hochzeitsfeierlichkeiten. Florentiner Cassonemalerei. London South Kensington Museum

Laura, eine grosse, herrliche Frauengestalt mit feingeschnittenem, anmutigem Antlitz und lang herabwallendem, goldblondem Haar in weiter, weisser, goldbestickter Gewandung. Die grüne Wiese, auf der sich in der Mitte ein Lorbeer erhebt, wird von einem dunkelblauen Flusse durchströmt. Weckt das nicht romantische Gefühle? Oder wenn auf einem andern Bilde[1]) Laura mit einem ganzen Gefolge von Frauen und Männern, deren letzter einen Falken trägt, Petrarca den Lorbeerzweig darbringt[2]). Wenn ferner auf der Anfangsinitiale der von Andrea da Badagio im Jahre 1400 geschriebenen Sonette dem an seinem Lesepulte knieenden Dichter Laura, mit der Linken nach der Krone eines Lorbeerbaumes greifend, in der Rechten den Kranz darreicht[3]). Oder auf dem Titelblatt einer von Antonio Sinibaldi in Florenz 1476 geschriebenen Handschrift[4]), wo Petrarca sich von einem gescheiterten Schiff an einen Lorbeerbaum (laurus) rettet, mit Anspielung auf den Namen der Geliebten, Laura. Atmet nicht gleichfalls romantischen Geist die öfter wiederkehrende Illustration zu der Canzone: I'vo pensando e nel pensier m'assale[5])? Petrarca, knieend, ringt die gefalteten Hände; vor ihm ein geknickter Lorbeerbaum und eine gebrochene Säule. Auf der rechten Seite hinter einem Wasser ein auf vier Säulen ruhender Sarkophag, auf welchem die tote Laura liegt, deren Seele zwei Engel aufwärts tragen.

Ein Gedicht, das nach den verschiedensten Richtungen romantische Empfindungen weckte und einen reichen Illustrationscyclus nach sich zog, sind Petrarcas Trionfi. Da bot der Trionfo d'Amore Gelegenheit zur Vorführung von romantischen Liebesparen. Der Trionfo della Fama mit seiner Aufzählung berühmter Persönlichkeiten des Geistes und Schwertes aus Altertum und neuerer Zeit gab den Anlass zur Darstellung von höfischen Scenen, von Turnier und Schlacht, wie in der reich illustrierten Ausgabe der Trionfi in der Bibl. Laurenziana (Cod. Strozz. 174), die zweifellos florentinischen Ursprungs ist und um die Mitte des Quattrocento entstanden sein muss. Die Illustrationen dieser Handschrift hängen mit einer Gruppe von Miniaturen zusammen, die alle wegen ihrer stilistischen Verwandtschaft wohl auf dasselbe florentinische Atelier weisen. Es gehören dazu von anderen Trionfi-Ausgaben die der Bibl. Riccardiana (1129) und der Vaticana (Urb. 683, deren Abbildungen zweifellos auf dieselbe Hand zurückgehen wie die vorher erwähnten der Laurenziana), ferner der berühmte Virgil-Codex der Riccardiana. Der letztere mit seinen aufs feinste ausgeführten Illustrationen zur Aeneis giebt das ganze im Sinne der höfisch-romantischen Anschauung wieder und bildet das hervorragendste Denkmal höfischer Darstellungsweise in der florentinischen Buchmalerei aus der Mitte des Quattrocento. Der Stil einiger Cassonebilder weist ebenfalls auf das gleiche Atelier hin, so besonders ein Truhengemälde mit Scenen aus der Odysseus-Sage in der Sammlung des Grafen Lanckoronsky in Wien und andere in englischem Privatbesitz.

Dass Boccaccios Phantasie dem Romantischen zuneigte, wurde schon öfters betont. Er verwendete in seinem Filocolo, in der Teseide und dem Filostrato Elemente der ritterlichen Dichtung, „indem er sie mit klassischen Formen zu verbinden strebte"[6]). Auch in manchen seiner andern Dichtungen finden sich romantische Züge. Als romantisch dürfen wir z. B. die ganze Einkleidung des Decamerone bezeichnen: jene Gesellschaft von Jünglingen und Mädchen, die während der Pest sich ausserhalb der Stadt Florenz an den herrlichsten Orten auf grünem Rasen, hinter lauschigen Hecken, an murmelnden Bächen und rauschenden Brunnen mit der Erzählung von Novellen, mit Tanz, Spiel und Gesang von Romanzen ergötzt und sich täglich ihren König oder ihre Königin wählt, die mit dem Kranze gekrönt werden.

---

[1]) Laurenziana Cod. Strozz. 172.

[2]) Auch auf der Miniatur fol. 2 der Sonetti e Canzoni (Florenz Bibl. Naz. Pal. 184) ist dargestellt, wie dem auf hoher Bank sitzenden Petrarca sich eine Schar nähert, voran eine Frau in rotem Gewande (Laura), die ihm einen Zweig entgegenstreckt.

[3]) Brit. Mus. Knigs 321.

[4]) Paris Bibl. Nat. Ms. Ital. 548.

[5]) Z. B. Rom, Bibl. Barber. XLV, 37.

[6]) Gaspary, Gesch. der ital. Litteratur, II, p. 266.

Den romantischen Charakter geselliger Zusammenkünfte nehmen wir auch bei solchen Darstellungen auf Cassoni und Deschi da parto wahr. Als Beispiele seien nur kurz erwähnt eine Cassonetafel in der ehemaligen Sammlung Artaud de Montor[1]) und ein Desco da parto bei M. Martin — Le Roy in Paris[2]). Ein Stück Romantik führt uns die eben von der Todesgöttin überfallene heitere Gesellschaft auf der rechten Seite des Trionfo della Morte im Campo-



Petrarca, Trionfi. Bibl. Laurenz. Cod. Strozz 174, fo.. 38

santo zu Pisa vor Augen[3]). Aehnliches kann man auf anderen Kunstwerken beobachten; doch muss hier diese kurze Andeutung genügen.

[1]) Abgebildet in Peintres primitifs. Collection de tableaux rapportée d'Italie et publiée par M. le Chevalier Artaud de Montor. Paris 1843, Pl. 41.

[2]) Abgeb. bei E. Müntz, Les Plateaux d'accouchées et la peinture sur meubles. Extrait des Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. 2me fascicule de 1894, p. 25.

[3]) Die Deutung bei Hettner, Italienische Studien, trifft wohl nicht im ganzen zu. Vgl. dazu Dobbert im Rep. f. Kunstgesch. IV, p. 33, der auch auf den „romantischen Reiz" in der Jagdgesellschaft auf der linken Seite hinweist.

Das Paradiso degli Alberti, jenes Werk Giovannis da Prato aus dem Beginne des Quattrocento, dessen Einkleidung der des Decamerone nachgebildet ist, erweitert ebenfalls unsere Kenntnis des Romantischen. Im zweiten Buche begegnet uns ein interessantes Beispiel für den so beliebten romantischen Mummenschanz[1]). In Campaldino, wo der fröhliche Kreis des Grafen Carlo von Poppi versammelt ist, wird allerlei Kurzweil getrieben. Eins der Mitglieder der Gesellschaft, der junge Andrevolo Dandolo aus Venedig, hat auf eine der anwesenden Damen, die er sich erwählen sollte, eine Canzone zu singen. Seine Wahl fällt auf Margerita, die Tochter des Grafen Carlo; e con dolcissimi accenti nelle piatose e leggiadre parole a chi udieno dimostrando, quanto fa grandissimo male e incomportabile ingiuria chi amato si è non amare, e come quanta gloria è de' ferventi amanti amare e essere amato. Und dann erscheint der Mummenschanz. Drei Jünglinge kommen heran, verkleidet, in grossem Aufzuge, mit einem Gefolge von Pagen und Knappen, „so, wie Karl, der erste König von Jerusalem und Sicilien, den päpstlichen Stuhl besuchte".

Von demselben Verfasser des Paradiso degli Alberti ist uns ein Sonett überliefert, das Elemente enthält, die für die italienische Romantik besonders bezeichnend sind. In raschem Wechsel lässt er reiche, üppige Bilder an uns vorüberrauschen und dann das ganze in einem sentimentalen Seufzer ausklingen[2]):

Gigli, rose, vivole in vasel d'oro,
In verdi fronde mille uccici cantare,
Nude pulzelle in fonte sollazzare,
E Diana col suo leggiadro coro;

Abete, pini, mirti e sacro alloro,
Ermellin vaghi in bel verde giocare,
Amanti con donzelle sospirare,
Perle, zaffir, balasci e più tesoro;

Mille rii mormorando in chiusa valle,
Mille ninfe leggiadre a un bel rezzo,
Ganimede e Narcisso a lor desiro;

Lor sembianti e sospir, serrar di spalle
Lor parlar, lor baciar, tenelli in mezzo:
Non faren leno mie più debil sospiro. [sic][3]).

Aehnliche Stimmungen können wir auch in anderen lyrischen Ergüssen der Zeit belauschen[4]).

Die populäre Dichtung des Trecento offenbart in ihren Liebesliedern auf Schritt und Tritt neue romantische Gefühle. Die Sehnsucht nach der Geliebten verbindet sich mit der Vorstellung der einladendsten, anmutigsten landschaftlichen Scenerieen. Die Dichter sind im Stande, in wenigen Worten den lieblichsten Ort ihrer Sehnsucht zugleich mit dem Bilde der Geliebten vor die Seele zu zaubern. Die Frische und Schönheit der Geliebten wird in Gegensatz gestellt zu der herbstlichen Stimmung in der Natur[5]):

---

[1]) Il Paradiso degli Alberti. Ed. Wesselofsky, Bologna 1867, Bd. II, p. 91 ff.

[2]) Wesselofsky a. a. O., I, 2, p. 100.

[3]) Lilien, Rosen, Veilchen in goldenem Gefäss, im grünen Laube tausend Vögel singend, nackte Mädchen an der Quelle bei Kurzweil, und Diana mit ihrer reizenden Schar; Tannen, Pinien, Myrten und heiliger Lorbeer, niedliche Hermelline spielend im schönen Grün, Liebende seufzend mit ihren Mädchen, Perlen, Saphire, Rubinen und mehr der Schätze; im engen Thale tausend Flüsschen murmelnd, tausend zierliche Nymphen in schöner, schattiger Kühle, Ganymed und Narziss für ihr Verlangen; ihr Aussehen und Seufzen, ihr Schulternbewegen, ihr Sprechen, ihr Küssen, ihr Reigentanzen: das alles würde nicht meinen leisesten Seufzer lindern.

[4]) Vgl. Janitschek, Gesellschaft der Renaissance, p. 33.

[5]) Carducci, Studi letterari, p. 433 (Franco Sacchetti).

Perduto avea ogni arbuscel la fronda,
Quando tra verdi lauri, Amor, guardando
Vidi risplender una testa bionda,
Tra l'un cespuglio e l'altro penetrando
Scorsi la donna alquanto fuor d'un ramo,
Per cui morì sempre mia vita amando.
Dolce fu il giorno e vago fu il verde,
Ma più il viso che stagion non perde [1]).

In den Balladen zielen weissgekleidete Jungfrauen mit dem Bogen nach dem Herzen des Jünglings, oder die Dame giebt ihrem Verehrer im Garten drei Rosen als Zeichen ihrer Neigung, oder sie bekränzt ihn auf grüner Wiese mit einem Kranze. Auf die Verwandtschaft des Stimmungsgehaltes dieser Poesie mit dem gewisser Erzeugnisse der bildenden Kunst hat bereits der feinsinnige Carducci in seinen Studi letterari [2]) die Aufmerksamkeit gelenkt. Er führt mit Bezug darauf aus: Wird man nicht an gewisse Gruppen von Figürchen aus der Schule Giottos erinnert, mit Bewegungen und Stellungen, die vielleicht ein wenig zu gleichmässig, aber doch immer anmutig sind, mit ihrer wohl etwas einförmigen, aber reizenden Gewandung, jene Figuren mit den süssen und feinen Köpfchen, aus deren Mienen und deren ganzem Sein uns eine heitere Ruhe entgegenweht? Man stelle sich vor, diese Figürchen begönnen auf der Leinwand zu erwachen, zu tanzen und zu singen mit jenen ihren alten Versmass und Sprache, rein und biegsam wie ‚die schlanke Binse', die Dante am Fusse des heiligen Berges wachsen sah, grünend und duftend wie der ‚junge und schlanke Lorbeer', in dessen Schatten die schöne Provençalin sass.

Noch im Quattrocento weht uns der Geist dieser Poesie aus einer bestimmten Art von Erzeugnissen der bildenden Kunst entgegen. Ja, er verschafft sich dann erst um so intensiver infolge der Vervollkommnung der technischen Kunstmittel ihm entsprechende Formen und eine neue Ausdrucksfähigkeit.

Der Stoffkreis, dem jene künstlerischen Erzeugnisse angehören, mischt sich aus altem und neuem.

Julius von Schlosser hat im Norden Italiens ein bis in das 15. Jahrhundert blühendes Schnitzer-Atelier nachgewiesen [3]), aus dem eine sehr grosse Anzahl von Gegenständen für den Gebrauch im Hause, Truhen, Kästchen, Spiegel hervorgegangen sind; Erzeugnisse, welche verschiedene alte romantische Stoffe behandelt zeigen, so die Geschichte der Mattabruna, die Novelle der Aquila d'oro. Einen beliebten Vorwurf, namentlich für Truhengemälde, bildete Boccaccios letzte Novelle des Decamerone, die Geschichte der Griseldis. Dass auch bei der Ausschmückung von Privathäusern in Florenz romantische Stoffe Verwendung fanden, dafür liefern ein Beispiel die Wandbilder, die sich in einer der Case de'Teri in Via de'Pescioni befanden und vermutlich die Geschichte der Königin Isolde darstellen [4]).

Auf die Trionfi Petrarcas, die zu einem romantisch angehauchten Illustrationscyclus die Veranlassung gaben, wurde bereits hingewiesen. Er war ganz besonders für Brauttruhen beliebt. Eins der schönsten Beispiele ist uns von der Hand Pesellinos erhalten und wird im folgenden Abschnitt eingehend gewürdigt werden.

---

[1]) Verloren hatte jedes Bäumchen sein Laub, als ich, o Amor, zwischen grünen Lorbeern schauend, ein blondes Haupt aufleuchten sah. Zwischen dem einen Busche und dem andern durchdringend erspähte ich die Frau, von einem Zweige fast verdeckt, für die mein Leben stets erstarb in Liebe. Mild war der Tag und lieblich das Grün, aber mehr noch das Antlitz, das keine Jahreszeit entstellt.

[2]) Livorno 1874. Musica e poesia nel mondo elegante italiano del sec. XIV, p. 412.

[3]) Die Werkstatt der Embriachi in Venedig, Jahrbuch der Kunstsamml. des Allerh. Kaiserhauses, Bd. XX.

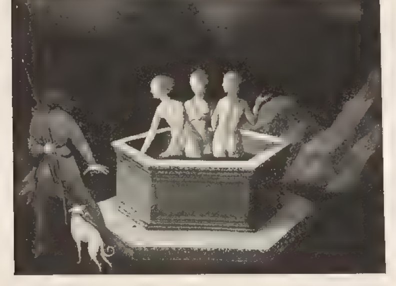
[4]) Abgebildet in: Il Centro di Firenze, Studi storici e Ricordi artistici publicati a cura della Commissione storica artistica comunale. Florenz 1900, p. 85.

Antike Stoffe in romantischer Verkleidung kommen während des ganzen Mittelalters vor[1]). Die Renaissance mit ihrem Interesse für das klassische Altertum behielt die antiken Stoffe bei, und zwar zum grossen Teil in der romantischen Hülle. Die Scenen der antiken Sage, die an sich schon einen für die romantische Ausgestaltung geeigneten Kern enthielten, wurden für Darstellungen auf Brauttruhen und Deschi da parto ganz besonders beliebt: Pyramus und Thisbe, Narziss an der Quelle, das Urteil des Paris, Apollo und Daphne, Diana und Actaeon, der Raub der Europa. Andere Sagencyclen wurden auf Cassoni im Zusammenhang in einer ganzen Reihe von Darstellungen wiedergegeben: Die Sagen von Odysseus, den Argonauten, Amor und Psyche etc. Mit dem Vordringen der Renaissance bevorzugte man ferner Ereignisse der griechischen und römischen Geschichte. Auch deren Wiedergabe erfolgte zum Teil ganz in romantischem Geiste. Der beliebteste Held der griechischen Geschichte ist Alexander der Grosse. Auf florentinischen Cassoni stellte man gern seine Begegnung mit der Familie des Darius sowie die Perserschlachten dar.

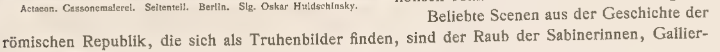


Urteil des Paris Slg. Carrand. Bargello

Für die Art der Romantisierung der Stoffe besonders charakteristisch ist eine illustrierte Ausgabe von römischen Kaiserleben vom Jahre 1431, welche auf die gleiche Mailändische Illustratorenschule zurückgeht wie die vorher genannten Handschriften des Petrarca und aus der herzoglichen Bibliothek in Pavia stammt[2]). Bezeichnend ist z. B. das Bild zum Leben des Gordianus secundus (fol. 97). Der Text handelt von der Verweichlichung des Kaisers und erzählt, dass er zwanzig Concubinen gehabt hätte und von jeder drei oder vier Kinder: „vissi in delicij zo e in orti, in bagni et in boschi delecteuoli . . . .“ Auf einer Wiese steht der Kaiser in reicher, moderner Gewandung, das lockige Haupt bekränzt, und pflückt eine Frucht von einem Baume. Am Boden sitzen zwei Frauen in höfischer Kostümierung, die eine hat Blumen im Schosse. Das ist ganz der Geist, der uns aus den Novellen der Zeit entgegenweht, eine Darstellung ganz im Sinne der höfisch romantischen Kunstanschauung.



Actaeon. Cassonemalerei. Seitenteil. Berlin. Slg. Oskar Huldschinsky.



Beliebte Scenen aus der Geschichte der römischen Republik, die sich als Truhenbilder finden, sind der Raub der Sabinerinnen, Gallier-

[1]) Ein interessantes Beispiel dafür, wie diese Vorwürfe von der Kunst ganz im Sinne der ritterlichen Dichtung ausgestaltet wurden, bietet die Tapete von Sitten, jener berühmte venezianische Zeugdruck des 14. Jahrhunderts mit Darstellungen aus dem Oedipus-Roman und von tanzenden Paren. Vgl. Mitteilungen der Antiquar. Gesellschaft in Zürich. Bd. XI, Heft 6 mit 6 Tafeln.

[2]) Paris Bibl. Nat. Ms. Ital. 131.

schlachten, die Geschichten der Virginia und Lucrezia, Triumphzüge antiker Imperatoren. Auch solche Vorgänge wurden romantisiert, mit dem Zauber märchenhafter Stimmung umkleidet und so auf dieselbe Stufe gestellt wie etwa die Rittergeschichten und die alten bretonischen Sagen.

Ein beredtes Zeugnis für die romantischen Neigungen der Zeit legen die Minnedarstellungen ab, die im Quattrocento eine neue Bedeutung gewonnen haben. Eine ganze Zeichensprache mit dem Herzen als Mittelpunkt bildete sich aus. Auch dies ging von Frankreich aus, wo das Herz als symbolisches Zeichen der Liebe bei Minnescenen in der höfischen Kunst eine bedeutende Rolle spielte. In Italien schildert schon Dante im dritten Kapitel der Vita Nuova einen Traum, wie sein glühendes Herz von Amor Beatrice zur Speise gereicht wird[1]).

Darstellungen, die sich auf die Minnesymbolik beziehen, finden wir in der Renaissance besonders auf Majolika-Gefässen. Da sehen wir zwischen zwei Blüten eine Frau, die einen Kelch hält mit einem von zwei Pfeilen durchbohrten Herzen, darüber eine Krone. Die Inschrift besagt: El mio core e ferito p voe[2]). Eine andere Majolika zeigt von einem Kranz umgeben eine Henkelvase, über der ein von zwei Pfeilen durchbohrtes Herz schwebt, von welchem Blut in das Gefäss träufelt mit der Beischrift: En più[3]). Die Anfangsinitiale einer im Jahre 1465 von Andrea Mussoli geschriebenen Handschrift der Sonette Petrarcas[4]) stellt einen geflügelten Amor dar, der auf zwei roten Herzen steht. Auf einem Kupferstiche tobt in Gegenwart eines Gerippes ein Kampf von Frauen um eine Männerhose, über ihr das von dem Pfeile durchbohrte Herz[5]).



Majolikagefäss.
Berlin. Kunstgewerbe-Museum

Auch die Liebespare werden in Verbindung mit dem symbolischen Herzen gebracht. Eine Majolikavase des Berliner Kunstgewerbemuseums enthält auf zwei Feldern die Profilköpfe eines Mannes und einer Frau, auf einem dritten das von einem Pfeile durchbohrte Herz, über dem eine Krone ruht. Auf einem Majolikateller des South Kensington-Museums[6]) bemerken wir ein vierrädriges Wagenfragment. Auf dem einen Rade steht eine Frau. Sie schiesst einen Pfeil vom Bogen auf einen Mann, der auf dem rechten vorderen Rade steht, nackt, die Arme rückwärts an einen Baum gebunden. Zwischen beiden Figuren ist ein Kelch, über welchem das von zwei Pfeilen durchbohrte Herz schwebt. Ein Kupferstich zeigt an einem Baum einen Jüngling, dem sein Mädchen die Brust geöffnet hat. Das Herz hält sie in ihrer Linken[7]).

Wohl die anmutigste Scene eines Liebespares mit dem symbolischen Herzen enthält die Deckelmalerei einer Schachtel, die aus der Sammlung Spitzer in die des Herrn Dr. Albert Figdor in Wien gelangte. Sie steht stilistisch den Arbeiten Pesellinos nahe. Es war wohl die Brautgabe eines Florentiners an seine Geliebte. Der junge Mann, der die Linke vor die Brust gelegt hat, reicht mit inbrünstiger Geberde in der Rechten der Braut sein Herz dar[8]). An dem Gewande des Jünglings ist eine Impresa angebracht: ein Bäumchen, um das sich ein Streifen windet mit den Worten: pella forza delle co . . . Um den Deckel zieht sich eine Inschrift: Soglon degli och racci casum core † ladov abergamore. far viuar lieto sichome consueto. e di chi

[1]) Vgl. Wickhoff, Die Gestalt Amors in der Phantasie des italienischen Mittelalters, Jahrb. der königl. preuss. Kunsts. XI, p. 44.

[2]) South Kensington Mus. No. 2558—'56.

[3]) South Kens. Mus. No. 1794 –'55.

[4]) Brit. Mus. Harl. 3411.

[5]) Abgebildet Chalkogr. Gesellsch. 1886, 1. Jahrb. d. königl. preuss. Kunsts. VII, p. 73.

[6]) No. 1806 '1855.

[7]) Bartsch 19, Otto Prints.

[8]) Das Ueberreichen des Herzens an die Geliebte ist z. B. auch auf einer französischen Spiegelkapsel des 14. Jahrhunderts im British Museum dargestellt. Vgl. Westwood, Fictile ivories. London 1876, p. 302.

benamar. mosta colore[1]). Solche Liebesinschriften erstreckten sich auch in Gemächern von Privathäusern unter der Decke um die Wände, über Dekorationen von Bäumen und Vögeln, wofür uns ein Beispiel aus einem der Häuser der Teri in Florenz erhalten ist[2]).

Gruppierungen von einzelnen Minneparen retteten sich aus der mittelalterlichen Kunst in die italienische Renaissance hinüber. Manches Beispiel dafür bieten die Beinkästchen und



Minnescene auf einer florentiner Brautschachtel. Wien. Sammlung Dr. Albert Figdor.

die Kupferstiche[3]). Ein Minnepar wird mit dem Liebesgotte, der nach antiker Weise als nackter, geflügelter Knabe oder Jüngling dargestellt wird, in Verbindung gebracht. So zeigt ein Kupferstich einen Herrn und eine Dame, die einen Kranz halten, während Amor mit seinem Bogen auf den Herrn zielt[4]).

---

[1]) Nach Th. von Frimmel, Kleine Galerie-Studien N. F. IV 1896, p. 7. (Es pflegen die Strahlen der Augen jedes Herz, in dem Liebe wohnt, freudig zu beleben, wie es bei dem geht, dem man es ansieht, dass er wahrhaft liebt.)

[2]) Il Centro di Firenze, p. 86.

[3]) Passavant. V, 45, 110, B. 7.

[4]) B. 18, Otto Prints. Abb. S. 29.

Amor, auf einem Wagen triumphierend, bildet einen beliebten Vorwurf für Deschi da parto. Sein Gefolge besteht neben unbestimmten Minnegruppen aus sagenhaften und biblischen Liebesparen, besonders Aristoteles und Phyllis, Hercules und Omphale, Samson und Delila. Der junge Liebesgott spielte in der italienischen Renaissance eine bedeutende Rolle. Die Dichter besangen ihn in den glühendsten Schilderungen, die Maler liehen ihm ihren Pinsel. Die Liebe selbst war eine Macht, welche gewaltig in das Gewoge der Zeit eingriff. Und die Vertiefung der Liebesidee ist recht eigentlich ein Kennzeichen der italienischen Romantik.

Zu dem höfischen Cyclus gehörten die Uomini famosi, Zusammenstellungen berühmter Männer. Aus dem 13. Jahrhundert ist uns in Italien ein litterarisches Denkmal solcher Zusammenstellungen erhalten, die Conti di antichi Cavallieri[1]), die wohl auf französische Vorbilder zurückzuführen sind. Die Litteratur der Renaissance beschäftigte sich gern mit den viri illustri vergangener Zeiten.



Triumph Amors. Desco da parto. Turin.

Von Frankreich aus hatte sich der Darstellungskreis der Neuf Preux, je drei Triaden von Helden des Heiden-, Juden- und Christentums verbreitet. Sie begegnen uns auf den Fresken des Schlosses Runkelstein bei Bozen in Tirol. Oefter traten zu ihnen als weibliche Gegenbilder noch Neuf Preuses hinzu, wie bei den Fresken des einst den Markgrafen von Saluzzo gehörigen Schlosses La Manta in Piemont. Diese tragen französische Unterschriften, die einem Gedichte des Markgrafen Tommaso III. von Saluzzo, „Le chevalier errant“ entnommen waren[2]).

Der Cyclus der Neuf Preux diente wohl auch als Vorbild für die neun Helden, die Giotto in einem Saale des Castel nuovo für König Robert von Neapel malte. Aus den von Giuseppe de Blasiis kürzlich veröffentlichten Sonetten[3]), welche auf die Darstellungen jener Helden gedichtet worden sind, werden uns deren Namen bekannt. Die Auswahl ist eine andere wie bei den Preux, aber die Neunzahl ist gewahrt. Die Gattinnen der Helden scheinen die Gegenstücke gebildet zu haben[4]).

Fünfundzwanzig Gestalten von Philosophen, Patriarchen und Kriegern, mit französischen Unterschriften versehen, waren an den Wänden in dem Treppenhause des Castello di Fénis im Thale von Aosta gemalt[5]). Medaillons mit Bildnissen berühmter Männer, zum Teil aus dem Hause Scala, zierten einen Saal des Scaligerpalastes in Verona.

Darstellungen berühmter Römer waren sowohl in fürstlichen Palästen wie in Stadthäusern beliebt. Für die römischen Bildnisse im Palaste des Francesco da Carrara von Padua hatte Petrarca die Unterschriften geliefert. Im Palaste des Cosimo de' Medici in Mailand malte Vincenzo Foppa Porträts von acht römischen Kaisern. Berühmte Römer begegnen uns auch

[1]) Herausg. von Fanfani, Florenz 1851, dazu Gaspary a. a. O. p. 171.
[2]) Frizzi, Il Borgo e il Castello medioevali di Torino, p. 289 ff. J. von Schlosser a. a. O. XX, p. 253.
[3]) Napoli nobilissima Bd. IX, fasc. V.
[4]) Vgl. P. Schubring im Repertorium f. K. Bd. XXIII, p. 424.
[5]) Frizzi a. a. O. p. 263.

auf den Fresken des Taddeo Bartoli in der Kapelle des Stadtpalastes von Siena. Sie schmückten die Wände der päpstlichen Zimmer im Vatikan von der Hand des Pietro della Francesca und Melozzo da Forlì, mussten aber später den Freskencyklen Raffaels weichen.

In Florenz sind die ersten Beispiele von Zusammenstellungen von Uomini famosi, und zwar der neueren Zeit, die Fresken, welche Andrea da Castagno für die Villa Carducci in Legnaia schuf, und das Tafelbild des Paolo Uccello im Louvre. Später, am Ende des Quattrocento, malte Domenico Ghirlandajo antike Helden an die Wände eines Saales des florentinischen Stadtpalastes[1]).

Auf das Vorkommen von Uomini famosi bei Darstellungen von Trionfi[2]) und als Repräsentanten der Tugenden und freien Künste ist gelegentlich bereits hingewiesen worden und wird noch später zurückzukommen sein.



Paolo Uccello: Der heilige Georg. Paris. Madame Ed. André.

Die durch die Scholastik verbreiteten Personifikationen der sieben Tugenden und freien Künste wurden in den höfisch-romantischen Bildercyklus aufgenommen. In Florenz begegnen sie uns im Quattrocento auf Truhenbildern. Zwei solche sind uns von der Hand Pesellinos erhalten, und gelegentlich der Besprechung seiner Werke wird von diesem Darstellungskreis ausführlicher die Rede sein.

Ausserhalb des eigentlich höfischen Stoffgebietes können wir auch bei den legendarischen und biblischen Darstellungen die romantischen Neigungen der Zeit verfolgen. Die Fabel von gewissen Heiligenlegenden war ja im Grunde nichts anderes als ein Roman und näherte sich in ihren Ueberlieferungen durchaus dem Charakter der höfischen Dichtungen. Sankt Hubertus und Sankt Georg waren die ritterlichen Heiligen par excellence. Der letztere besonders ist

[1]) Bilder von Uomini illustri waren für die Festdekoration eines Strassenaltares gelegentlich eines grossen Aufzuges zu Ehren Papst Pius II. im Jahre 1462 in Viterbo verwendet worden. Laut Bericht des Papstes selbst. D'Ancona, Origini I, p. 237. Vgl. auch p. 225 A. 2. Dass die Uomini famosi auch auf der Bühne erschienen, dafür ist uns ein interessantes, allerdings nicht sehr gut beglaubigtes Beispiel aus Mailand erhalten. Es traten Hannibal, der heilige Georg und Gideon auf, die mit einander stritten, wer der stärkste von ihnen wäre. D'Ancona Origini del Teatro italiano I, p. 290, A. 4.

[2]) Im Castell von Mailand war eine Darstellung des Ruhmes mit berühmten Männern des Altertums, Mittelalters und der neueren Zeit.

eine Lieblingsfigur der oberitalienischen Kunst[1]). Seine Legende war in zusammenhängenden cyklischen Darstellungen verbreitet. Auch auf florentiner Boden entstanden Bilder des Kampfes mit dem Drachen, z. B. von der Hand Uccellos bei Madame André in Paris und in der Sammlung des Grafen Lanckoronsky zu Wien, welche mit Bewusstsein die Romantik der Fabel möglichst zum Ausdruck zu bringen streben[2]). Die einen stark romanhaften Charakter tragende Ursulalegende hat gleichfalls in der oberitalienischen Kunst durch Gemäldecyklen Verbreitung gefunden. Ein gutes Beispiel für die höfisch-romantische Darstellungsweise legendarischer Stoffe bietet ferner die Freskenreihe mit der Geschichte der Königin Theodolinde im Dom von Monza[3]).

Das alte Testament enthält Erzählungen, so reich an novellistischen Zügen, dass sie wohl im Sinne der höfisch-romantischen Kunst verwertet werden konnten. Auf Truhenbildern treffen wir die Geschichten von Salomo und der Königin von Saba, von Esther und Ahasver, von Judith und Holofernes, die Gelegenheit zur Wiedergabe von prunkhaften Aufzügen boten. In Oberitalien war die apocryphe Erzählung von der keuschen Susanna verbreitet. Ein sienesisches Cassonebild zeigt Jephthas Rückkehr und Empfang durch seine Tochter (London Earl of Crawford). Beliebt war auch die Geschichte Davids. Sie bot Gelegenheit zur Wiedergabe des Hirtenidylls, des Kampfes mit dem Riesen Goliath und der siegreichen Rückkehr. Die letztere wurde nach dem Vorbilde der antiken Triumphzüge ausgestaltet. Den reichsten und bedeutendsten Cyklus dieser Art hat Francesco Pesellino auf zwei früher im Palazzo Torrigiani in Florenz befindlichen Cassoni geschaffen. Der Triumph Davids begegnet uns gleichfalls als Cassonebild in der Sammlung Sir Francis Cook in Richmond.

Aber auch Scenen des neuen Testamentes suchte man im Quattrocento allenthalben zu romantisieren. Romantisch aufgefasst ist die in der oberitalienischen, besonders der veronesischen Malerei vorkommende Madonna im Rosenhag, wie sie im Norden, in Deutschland, so gern erschien. In der zweiten Hälfte des Quattrocento wurde sie dann nach Florenz übertragen. Das Evangelium von der Geburt des Christkindes enthielt in sich genügend romantischen Zauber, um die Künstler zu veranlassen, dies mit Bewusstsein zum Ausdruck zu bringen. Eine Scene aber war vorzüglich geeignet, dem höfischen Geschmack angepasst zu werden, das war das Märchen von den drei Königen aus dem Morgenlande. Auch sie wurde zunächst in Oberitalien zu dem gestaltet, was sie später auf der ganzen Halbinsel wurde: zu einem höfischen Prunkstück.

Ein interessantes frühes Beispiel ist uns in dem Fresco der 1397 geweihten, einst San Michele, heute Madonna di Lourdes genannten Kapelle in Padua erhalten, das von Schubring ausführlich beschrieben worden ist[4]). Wie ein Roman mit zahlreichen genrehaften Motiven ausgestattet ist auch die Anbetung der Könige an dem von Baldassare degli Embriachi für Giangaleazzo Visconti in Bein geschnitzten Hochaltare für die Certosa von Pavia[5]).

Andere Beispiele begegnen uns in der späteren veronesischen Kunst. Einfacher, aber gleichfalls ganz im höfischen Geiste ist die Anbetung von der Hand des Stefano da Zevio in der Brera wiedergegeben, ebenso ein veronesisches Bild in der neuen Galerie des Mailänder Kastells. Eine besonders reiche Ausbildung hat die Scene vermutlich durch den Veronesen Pisanello erhalten. Es ist jedoch kein Gemälde mit dieser Darstellung von seiner Hand auf uns gekommen. Das ihm zugeschriebene Tondo der Berliner Galerie (No. 95 A) muss ich für florentinischen Ursprungs und in der Nähe Pesellinos entstanden halten. Dafür spricht die Wiedergabe der

---

[1]) In Turin wurde im April 1427 mit grossem Aufwande ein Spiel vom heiligen Georg aufgeführt. D'Ancona I, 246. Creizenach Gesch. des neueren Dramas, Halle 1893, p. 338. Dort gab es sogar einen Gasthof zum heiligen Georg schon im fünfzehnten Jahrhundert. Vgl. Frizzi, Il Borgo e il Castello medioevali di Torino, p. 165.

[2]) In dem Festzuge am Johannestage, welcher von einem anonymen Griechen beschrieben worden ist, der im Jahre 1439 zum Concil nach Florenz gekommen war, wurde der heilige Georg mit dem Drachen dargestellt. D'Ancona, Origini del Teatro italiano I, p. 231.

[3]) Publiziert von Carlo Fumagalli und Luca Beltrami. La Cappella detta della Regina Teodolinda nella Basilica di San Giovanni in Monza. Milano 1891.

[4]) Altichiero und seine Schule. Leipzig 1898, p. 121.

[5]) J. von Schlosser, Jahrb. der Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserh. XX, p. 240.

Landschaft, dafür die scharf geschnittenen Köpfe der Figuren, dafür die ganze Gestaltenbildung und Faltengebung.

Der Zug der drei Könige wurde auch nach Art der Trionfi bei festlichen Anlässen dargestellt, z. B. im Jahre 1336 durch die Dominikaner in Mailand. In Parma fand im Jahre 1414



Filippo Lippi: Anbetung der Könige. Richmond. Sir Francis Cook.

ein solcher Aufzug mit grossem Pompe statt. Seine Beschreibung erinnert lebhaft an die Gemälde gleiches Gegenstandes[1]).

Florenz wurde die prunkhafte Darstellung der Anbetung der Könige zuerst durch das im Jahre 1423 vollendete, Aufsehen erregende und hochberühmte Altarwerk des von Norden kommenden Umbrers Gentile da Fabriano vor Augen gestellt. Seit dem zweiten Viertel des Quattrocento fand diese Art der Wiedergabe auch in der Arnostadt unter den einheimischen

[1]) Vgl. D'Ancona, Origini etc. I, p. 97 und 277. Creizenach, Gesch. des Dramas I, p. 303.

Künstlern Eingang[1]). Besonders interessant ist das Beispiel, das wir von Filippo Lippi in der Sammlung Sir Francis Cook in Richmond besitzen, ein frühes Bild von der Hand des Künstlers, welcher in seiner Jugend, um die Mitte der dreissiger Jahre, im Norden, in Padua, geweilt hatte. In prächtigem Aufzuge mit Pferden, Kamelen, Hunden und Panthern erscheinen die Könige auch auf dem früher Baccio Baldini zugeschriebenen Kupferstiche[2]). Das klassische Beispiel für die höfische Ausgestaltung der Scene auf florentiner Boden ist dann um die Mitte des Jahrhunderts Gozzolis berühmtes Fresko in der Palastkapelle der Medici.

Wir haben auszuführen versucht, welche Stoffe dem Privatgeschmack entsprachen, und auf welche Weise sie zur Wiedergabe gebracht wurden, um der Zerstreuung einer verfeinerten Gesellschaft zu dienen, und haben beobachtet, wie die romantische Darstellungsweise mit der zunehmenden Aristokratisierung der vornehmen Geschlechter dann in Florenz Fuss fasste.

Wie stellten sich die bildenden Künstler im besonderen bei der Anwendung ihrer Kunstmittel zur Romantik?

Vor allem kam es darauf an, das Wesen des Wunderbaren, Abenteuerlichen, Märchenhaften zu veranschaulichen. Daran fand die Zeit und der Privatgeschmack vornehmlich Gefallen. Indem man sich von den strengen Fesseln der Kirche und der Scholastik zum Teil befreite, liebte man es, sich die glänzenden und blendenden Erscheinungen einer ergötzlichen Weltlichkeit vorzugaukeln. Der höfische Geschmack, in den verschiedenen Gegenden in mannigfacher Weise modifiziert, der immer zum Abenteuerlichen hinneigte, wurde allgemeiner und verlangte Befriedigung. Die neue weltliche Kunst erfüllte sich mit höfischem und romantischem Geiste.

Was die mittelalterliche höfische Poesie vor allem auszeichnete, das war der Reichtum glänzender Beschreibungen. Die ritterliche Gesellschaft wurde mit einer märchenhaften Pracht umgeben. In weit ausgesponnenen, farbenglühenden Schilderungen all ihrer Herrlichkeiten konnten sich die Dichter nicht genug thun. Diesen Glanz des äusseren Aufzuges suchten auch die italienischen Künstler in ihren Bildern zum Ausdruck zu bringen. Die Kostüme wurden der reichen Hoftracht entnommen, die sich zum Teil an die französische Mode anschloss. Auch orientalische Kostümierung wurde beliebt, namentlich seitdem der byzantinische Kaiser mit prunkvollem Gefolge im Jahre 1439 von Ferrara aus nach der Verlegung des Concils in Florenz erschienen war, und man so gleichsam im Herzen Italiens morgenländischen Pomp von Angesicht zu Angesicht geschaut hatte.

In der Schilderung der Kostümpracht wetteifert die bildende Kunst mit der Dichtung. Das wurzelt in der Vorstellung, jede ausserordentliche Situation müsste auch durch ein besonders hervorragendes Kostüm gekennzeichnet sein. Die Liebenden, wenn sie einander zu gefallen suchten, nahmen die raffiniertesten Kostümkünste zu Hilfe. Um auf die Männer Eindruck zu machen, wurde von den Frauen auf die Toilette die grösste Sorgfalt verwendet. Das alles erklärt, weshalb die Frauen auf den Bildern des von uns geschilderten Darstellungskreises in reichster Kostümierung erscheinen. Als Parallele zu den Werken der bildenden Kunst sei noch eine Canzone von Ser Giovanni Fiorentino angezogen, in der uns die Art des Kostüms, wie es uns auf den Gemälden entgegentritt, ausführlich beschrieben wird[3]):

Quante leggiadre fogge trovan quelle
Che voglion sovra l'altre esser più belle.
Fan di lor teste belle tante chiese
Per esser ben dagli amanti guardate,
E fan ne' vestimenti sì gran spese
Per parer più che l'altre innamorate.

[1]) Auch in Florenz wurde, wie wir durch Macchiavelli (Storie fior. lib. VII § 12) wissen, der Zug der Könige von lebenden Personen aufgeführt, nachdem das Trauerjahr für Cosimo de' Medici verflossen war: di tanta pompa e si magnifica, che in ordinarla e farla teneva più mesi occupata tutta la città. D'Ancona a. a. O. I, p. 272.

[2]) Passavant. V, p. 40 No. 96.

[3]) Nach Carducci, Cantilene e ballate etc., p. 196—197.

Queste son quelle che son vagheggiate,
Perchè negli atti lor son tanto snelle.
Veston villani e cappe alla francesca
Cinte nel mezzo all' uso mascolino,
Le punte grande alla foggia tedesca,
Polite e bianche quanto un armellino.
Queste son quelle donne d'amor fino,
C'hanno lor visi più chiari che stelle.
Portano a lor cappucci le visere
E mantelline a la cavalleresca
E capezzali, e strette alle ventriere,
Coi petti vaghi alla guisa inghilesca.
Qualunque donna è più gaia e più fresca
Più tosto il fa per esser fra le belle.
Vanne, ballata, alla città del fiore
Là dove son le donne innamorate:
Dì' dove ti creai e per cui amore
A vedove e a donzelle e a maritate:
Dì' che le fogge che loro han trovate
Le fan parer più che le non son belle[1]).

Spielte somit die Pracht des Kostüms bei der italienischen Romantik eine bedeutende Rolle, so wurde es andererseits den Künstlern der Renaissance, seitdem sie die realistische Darstellungsweise ausgebildet und die Malmittel technisch vervollkommnet hatten, leicht ermöglicht, den festlichen Glanz, den sie zum Ausdruck bringen wollten, hell erstrahlen zu lassen. Durch diesen Glanz wurden bei dem Publikum, für das solche Werke bestimmt waren, zweifellos romantische Gefühle erweckt.

Neben der äusseren Ausstattung war auch die Landschaft in vielen Fällen darauf angelegt, eine gewisse Stimmung zu erzeugen. Die Landschaft idyllischen Charakters, welche durch Menschenhand mit liebevoller Pflege in ein irdisches Paradies verwandelt ist, kehrt bei den Dichtern immer wieder. Wie schon der alte Horaz, so singen und sagen die italienischen Dichter vor allem von Gegenden, welche den Menschen zu wohlgefälligem und behaglichem Aufenthalt einladen. Auch die Kunst huldigt in Bezug auf die Oertlichkeit einem Eudämonismus. Man liebte Wiesen mit reichem Blütenflor, durch die sich ein schmales Bächlein schlängelt, oder aus einer Brunneneinfassung sprudelt eine muntere Quelle hervor. Lorbeer- und Orangenhaine wechseln mit bizarr geformten Felsen ab. Einige Künstler suchten den poetischen Zauber des Waldinnern mit den ihnen zu Gebote stehenden Mitteln zum Ausdruck zu bringen.

Dazu kam dann die Verwendung von Ruinen, zerfallenem Gemäuer, namentlich bei der Geburt Christi, um diese Scene recht mit märchenhaftem Reize zu umkleiden. Es kann kein Zweifel sein, dass alles dies von den Künstlern angewendet wurde, um ihren Bildern einen poetischen Stimmungsgehalt zu verleihen. Mit jeder romantischen Stimmung ist ein gewisses

---

[1]) Wie reizende Trachten wissen die Frauen zu finden, die schöner als die andern wollen sein. Sie machen aus ihren schönen Köpfen gleichsam Kirchen, von den Geliebten wohl bemerkt zu werden und treiben für die Kleidung so viel Aufwand, um mehr zu scheinen als die anderen Verliebten. Die sind es, die umschmeichelt sind, weil so geschmeidig sie in ihrem Rühren. Sie kleiden sich mit Bauern- und mit Kappenmänteln, nach Frankreichs Mode wie Männerbrauch gegürtet in der Mitte, mit grossen Spitzen, wie die Deutschen thun, reinlich und weiss gleichwie ein Hermellin. Es sind die Frauen der verfeinten Liebe, ihr Antlitz heller strahlend als die Sterne. Visiere tragen sie an den Kapuzen [auf die Schleier der Hennins bezogen] und Mäntelchen nach Ritterart, und kleine Kragen und Schnürleiber mit schmaler Brust, wie es in England Mode. Je strahlender und frischer eine Frau, sie thut es umsomehr, um zu den schönen sich zu zählen. Schwing dich, mein Lied, zur Blumenstadt, da, wo du die verliebten Frauen triffst. Sag es den Witwen, Frauen, Jungfrauen, wo ich dich schuf und wem zur Liebe. Sag, dass die Trachten, die sie sich erfunden, sie schöner scheinen lassen als sie sind.

Sehnsuchtsgefühl verbunden, das durch Vorstellung eines schönen und glänzenden Daseins zum Ausdruck kommt. Oder aber die Phantasie versenkt sich in das Düster der Ruinen, die Erinnerungen an versunkene Pracht wachrufen und der Einbildungskraft freien Spielraum lassen. Das Zeitalter der Renaissance hat, wie Jacob Burckhardt ausgeführt hat, die Ruinensentimentalität erfunden. In der Zukunft hat sich jede romantisch angehauchte Epoche gern von den Geheimnissen der Ruinen durchschauern lassen.

In welcher Weise das Sehnsuchtsgefühl sich im Figürlichen ausspricht, wie die Menschen auf den Bildern mit einem ganz besonderen Stimmungsgehalte begabt werden, wie sie uns als subjektiv romantisch empfindende Wesen entgegentreten, das soll an den charakteristischen Beispielen Pesellinoscher Kunst im letzten Abschnitt im Zusammenhang erläutert werden.

Die Phase italienischer Romantik, die wir zu schildern versucht haben, reicht bis in den Anfang der zweiten Hälfte des Quattrocento. Mit dem Umsichgreifen antiker Einflüsse entwickelte sich daneben seit der Mitte des Jahrhunderts eine sozusagen klassische Romantik, deren Hauptvertreter Sandro Botticelli ist. Sie hat naturgemäss die mannigfachsten Berührungen mit der vorhergehenden Romantik und unterscheidet sich von dieser eigentlich nur durch das stärkere Aufnehmen antiker Elemente und einen noch mehr elegischen Stimmungsgehalt. Zu ihrer höchsten Blüte, die zugleich mit dem Höhepunkte der Kunst zusammenfiel, gelangte dann die italienische Romantik in der venezianischen Malerei des Cinquecento.



Minnescene. Kupferstich

Die Werke Pesellinos.

Die Predelle für die Cappella Medici.



ls einzige völlig beglaubigte Arbeit Francesco Pesellinos ist uns eine Predella erhalten, von der sich heute drei Teile in der Florentiner Akademie, zwei im Louvre befinden. Die Florentiner Stücke umfassen die Anbetung des Kindes durch Maria und Josef, die Enthauptung der Heiligen Cosmas und Damianus und ein Wunder des heiligen Antonius, die des Louvre eine Krankenheilung durch Cosmas und Damianus und die Stigmatisation des heiligen Franz von Assisi. Die Gemälde rühren aus der Kapelle des Noviziates von Santa Croce her und bildeten ursprünglich die Staffel zu Filippo Lippis Altarbild der Madonna mit den Heiligen Franciscus, Cosmas, Damianus und Antonius von Padua, das sich jetzt ebenfalls in der Florentiner Akademie (No. 55) befindet. Vasari[1]) erwähnt sie in dem Leben Pesellinos als unter der Tafel Lippis befindlich, desgleichen Albertini in seinem Memoriale[2]). Richa[3]) hat das Altarwerk noch vollständig in dem heute Cappella Medici genannten Noviziate von Santa Croce gesehen und rühmt die Predelle mit begeisterten Worten. Die Reihenfolge der Predellenstücke ist ursprünglich die gewesen, dass sich unter jedem Heiligen eine Scene aus seiner Legende befand, in der Mitte, unter der Madonna, die Anbetung des Kindes. Die beiden Gemälde im Louvre bildeten also den Anfang der Predelle, darauf folgten die der Florentiner Akademie.

Die Anbetung des Kindes vollzieht sich auf felsigem Boden vor einer offenen, von Pfählen gestützten, rohen Strohhütte. In der Hütte ruhen friedlich neben einer aus Ruten geflochtenen Krippe hinter einander Ochs und Esel. Auf dem Boden in der Mitte liegt, von einer Strahlenglorie umgeben, das Christuskindlein, der Mutter zugewandt. Das rechte Beinchen hat es gekrümmt, das linke ausgestreckt; der rechte Arm liegt eng am Körper, ein fettes Patschhändchen ruht auf dem Oberschenkel, den linken Unterarm hat es segnend erhoben. Es ist ein kräftig entwickeltes Knäbchen, mit stark ausgebildeter Muskulatur, unruhig und zappelig nach kleiner Kinder Art. Auf den Sohn ist der Blick der Mutter gerichtet, die mit gefalteten Händen, in selige Betrachtung versunken, rechts neben ihm kniet, fast ganz in Profil, doch so, dass das rechte Augenlid noch sichtbar. Ueber rosafarbenem Gewande trägt sie einen weiten, hellblauen Mantel, dessen Enden, weit ausgreifende Zipfel bildend, auf dem Boden aufliegen. Ein feiner, durchsichtiger Schleier hängt über Haar und Nacken auf die Brust herab. Zur Linken kniet Josef, sinnend, auf einen Stab gestützt; er ist so gestellt, dass die Richtung seines Körpers etwa einer

---

[1]) Ed. Sansoni, p. 38.
[2]) Ricordo di Nozze, Florenz 1863, p. 14.
[3]) Chiese Fiorentine I, p. 104.



ANBETUNG DES KINDES. FLORENZ AKADEMIE.



WUNDER DES HEILIGEN ANTONIUS. FLORENZ AKADEMIE.



Diagonale zur Bodenfläche des Bildes entspricht. Von der linken Schulter fällt ihm ein faltenreicher, gelber Mantel herab, der den Oberkörper mit dem Gewande von hell kirschroter Farbe freilässt. Im Hintergrunde wird die Scenerie zu beiden Seiten durch zackige Felsen, zwischen denen sich Bäume erheben, abgeschlossen: abbreviatorische Formen, wie sie in Wirklichkeit niemals vorkommen.



Filippo Lippi: Altarbild der Cappella Medici.

Die Stigmatisation des heiligen Franz ist in eine rauhe Gebirgsgegend verlegt. Auf der linken Bildhälfte kniet Franciscus, den Blick nach oben gerichtet, wo ihm der geflügelte Crucifixus erscheint, von dem die mystischen Strahlen ausgehen, die die Wundmale des Herrn auf seinen frommen Leib übertragen. Er hat die Hände erhoben und streckt sie in seliger Verzückung der Himmelserscheinung entgegen. Ganz von hinten gesehen kauert sein Gefährte, der die Linke geblendet vor das Haupt legt, vor einer unförmigen Felsmasse, auf deren Gipfel ein unscheinbarer Bau sich erhebt. In der Mitte werden nach dem Hintergrunde zu Bergzüge

sichtbar, zu denen von der Felsenmasse rechts eine Baumreihe überleitet; alles landschaftliche Beiwerk ist auf seine einfachsten Formen reduziert.

Aus der Legende des heiligen Antonius ist die Geschichte von dem Herzen des Wucherers als drittes Stück der Predelle zur Darstellung gebracht. Die Bahre mit dem toten Wucherer, über den man ein rotes Tuch gebreitet hat, ist in der Mitte niedergestellt. Friedlich ruht das bleiche Haupt des Verstorbenen auf einem Kissen; die Hände sind über dem Leib zusammengelegt. Nichts deutet an, dass hier ein hartherziger Sünder gestorben, an dem ein Beispiel himmlischer Vergeltung statuiert werden soll zur Warnung frommer Menschenseelen. Wie hätte ein gleichzeitiger deutscher Künstler den Verstorbenen mit seinem Hasse verfolgt und der Schlechtigkeit seiner Gesinnung noch im Tode durch entstellte und verzerrte Züge Ausdruck zu geben versucht. Den italienischen Künstlern kam es nicht darauf an, durch Entstellungen und Verzerrungen, die das Gleichmass ihrer Kompositionen stören konnten, auf die Herzen der Beschauer abschreckend zu wirken. Auch die Henkersknechte Christi haben sie niemals zu so missgeborenen, täppischen Troddeln verunstaltet wie die nordischen Maler. Sie liessen die Sonne ihres Schönheitsgefühles leuchten über Gerechte und Ungerechte. So hat auch Pesellino den Wucherer mit dem verklärten Blick durch sein Aeusseres nicht als ein inferiores Wesen gekennzeichnet. Vier Männer stehen hinter seiner Bahre. Der vorderste, in Mantel mit Cappuccio, ist im Begriff, die Brust des Geizhalses zu öffnen, wobei sich das Fehlen des Herzens herausstellt. Zu Häupten des Toten steht ein bärtiger Mann, auf seinen Stab gestützt, der ernsten Blickes das Schauspiel beobachtet. Ebenso ist ein Jüngling am Fussende ganz von dem Vorgange gefangen genommen, während sein jugendlicher Nachbar zur Linken einen fragenden Blick auf ihn richtet. Das Geschehnis wird ausgedeutet von dem Heiligen, der rechts auf einer einfachen, vierseitigen, auf Füssen ruhenden Kanzel steht. Seine Linke liegt auf der Brüstung, lebhaft gestikuliert die Rechte. Der Oberkörper ist vornüber geneigt, der Mund geöffnet; der ganze Leib vom Feuer der Rede ergriffen. Vor der Kanzel steht ein andrer Mönch in ruhig statuarischer Haltung. Im Vordergrunde sitzen drei Frauen am Boden, die mit gespannter Aufmerksamkeit den mahnenden Worten des Predigers lauschen. Zwei sind nur vom Rücken sichtbar, die äusserste links im Profil. Für die Stellungen dieser Frauen hat sich der Maler die schwierigsten Bewegungsprobleme gewählt. Namentlich der rechten hat er — scheinbar absichtlich, um mit seiner Beherrschung der Verkürzungen zu prunken — eine höchst verzwickte Haltung angewiesen. Sie hockt, nach orientalischer Art die Beine zusammenlegend, am Boden. Die Stellung des Körpers ist entgegengesetzt der des Kopfes, der beinahe eine volle Halbkreisdrehung beschreibt und zu dem Heiligen gewendet ist[1]). Unwillkürlich kommt einem dabei Michelangelos Madonna in der Tribuna der Uffizien in den Sinn. Das von unserem Meister Gewollte erscheint wie eine Vorahnung des dort noch viel komplizierter ausgestalteten Bewegungsproblems. Ganz links blickt man durch eine Oeffnung in einen Nebenraum, in dem ein Mann vor dem Geldkasten des Wucherers sitzt, den geöffneten Deckel in der Rechten, und das Herz des Verstorbenen inmitten des blinkenden Goldes entdeckt, an dem es über den Tod hinaus kleben geblieben war. Die Scenerie dieses Bildes ist die denkbar einfachste: ein Raum mit kahlen, grauen Wänden, ein glatter, hellroter Fussboden. Von der Decke ist ein kleines Stück sichtbar. Durch wirklichkeitstreue Schattenverteilung wird die räumliche Tiefenwirkung in überraschender Weise erzeugt. Der Einblick in das Nebengelass, in dem das Herz gefunden wird, ist auf die einfachste Weise bewerkstelligt. Aus der Zwischenwand ist ein Stück Mauer ausgeschnitten, wobei über dem Fussboden etwa so viel, wie die Höhe einer Stufe beträgt, stehen geblieben ist. In diesem Nebenraume befindet sich die Lichtquelle, die ganz konsequent festgehalten ist. Das Licht gleitet zuerst über die dort befindliche Figur, die am hellsten beleuchtet ist; dann dringt es, matter strahlend, in den

[1]) Die Sammlung der Uffizien bewahrt unter dem Namen Pesellinos eine Zeichnung dieser Frau, die mit der Figur auf dem Bilde völlig übereinstimmt. Die Breite des Striches macht Pesellino als Schöpfer unwahrscheinlich. Wir haben es vielmehr mit einer Kopie nach dem Bilde zu thun, vermutlich von Seiten eines Meisters des Cinquecento, den das interessante Bewegungsmotiv besonders reizen mochte.



STIGMATISATION DES HEILIGEN FRANCISCUS. PARIS LOUVRE.



ENTHAUPTUNG DER HEILIGEN COSMAS UND DAMIANUS. FLORENZ AKADEMIE.



Hauptraum, lange Schatten von links nach rechts werfend. Mit einer für seine Zeit bewunderungswürdigen Sicherheit hat der Künstler die Wirkungen des Lichtes auf die Farben wiedergegeben. Wie fein nuanciert ist es an den Gewändern der drei Frauen im Vordergrunde. Weisslich schimmert das violette Gewand der mittleren da, wo es vom Lichte getroffen wird. Von den stärksten Strahlen berührt erglänzt hell das rote Untergewand der rechten. Eine seltene Beobachtungsgabe für Farbenwerte steht dem Maler zu Gebote.

Die Legende der Heiligen Cosmas und Damianus, aus der die übrigen Stücke der Predelle zwei Scenen vorführen, ist in Florenz häufig dargestellt worden. Als Schutzpatrone der Medici begegnen sie uns auch hier auf dem Altarbilde der von Cosimo gestifteten Kapelle. Die eine in Paris befindliche Darstellung schildert, wie die beiden heiligen Aerzte einen Kranken, der sein Bein verloren hat, heilen, indem sie ihm das Bein eines Mohren ansetzen. Der Verwundete liegt in seinem geräumigen Bett, das auf einem breiten Holzpostamente steht, mit blossem Oberkörper, eine Mütze auf dem Haupte, dem Beschauer zugewendet. Vor Erschöpfung hat er die Augen geschlossen. Der Heilige hinter dem Bett ist eben im Begriffe, das abgetrennte Bein des Mohren an den Körper anzusetzen und wirft dabei einen mitleidigen Seitenblick auf



Masaccio: Martyrium der Apostel Petrus und Paulus. Berliner Galerie.

den Kopf des ohnmächtigen Krüppels. Der andere Heilige vorn hat den rechten Fuss auf das Bettpostament gesetzt und unterstützt, ein Instrument in der Rechten, den Genossen. Von links tritt eben halb aus einer Seitenthür eine Frau, die mit beiden Händen eine Schale trägt. Der Raum ist ganz ähnlich behandelt wie bei dem Wunder des heiligen Antonius; nur ist hier in die hintere Mauer ein Wandschränkchen, dessen zwei Thüren geöffnet sind, eingelassen. Das Licht fällt ebenfalls von links ein.

Die Enthauptung der beiden Heiligen zeigt uns die Florentiner Tafel. Sie knieen einander zugewandt, so dass sie eine schräge Axe im Bildraume festlegen. Zwischen ihnen, im Mittelgrunde, erhebt sich ein Bäumchen mit schlankem Stamme. Rechts steht der Henker, vom Rücken gesehen. Das Schwert in beiden Händen, holt er zum Schlage aus. Es ist eine schlanke, elegante Figur mit reichem Lockenhaar. Das Gewicht des Körpers ruht auf dem rechten Beine, das linke ist leicht zur Seite gestellt. Das Antlitz, von dem nur die linke Wange sichtbar ist, blickt auf das Opfer, während die Arme, wuchtig auslangend, nach der entgegengesetzten Seite gerichtet sind. Dieser Henkerfigur aufs engste verwandt ist der Scherge auf Masaccios Predellenstück des Martyriums Pauli im Berliner Museum. Er steht (im Gegensinne) ebenfalls in Rückenansicht, das Schwert in beiden Händen. Nur der Kopf ist dem Märtyrer nicht so weit zugewandt wie bei Pesellino, so dass von seinem Gesichte gar nichts zu bemerken ist. Sonst sind die Figuren bis auf den Wurf des Gewandes, das bei Pesellino ärmellos ist, völlig identisch. Man könnte beinahe an eine Entlehnung Pesellinos denken. — Die linke Seite des Bildes nimmt der Consul mit zwei Begleitern ein. Er sitzt, das Haupt mit der Krone im Profil, auf einer zwei-

stufigen Erhöhung vor einer Mauer. In der Rechten hält er einen Reichsapfel, die Linke ist befehlend vorgestreckt. Im Hintergrund erscheinen auf der rechten Seite zackige Felsen, auf der linken hinter einander gereihte Hügelzüge, wie sie uns auf der Stigmatisation des heiligen Franz begegnet sind.

Versuchen wir, uns die gemeinsamen Stileigentümlichkeiten der Bilder klar zu machen.

Die Proportionen der Figuren sind äusserst schlank; der Rumpf kurz, sehr lang die Extremitäten. Ein tiefer Einschnitt macht sich an den Körpern um die Hüften bemerkbar, wo das Gewand durch einen Gürtel zusammengezogen ist. Eine starke Wölbung des Brustkastens ist eine besondere Eigenheit der Figuren, als trügen sie einen festen Panzer unter dem Stoffgewande. Alle Handgriffe und Bewegungen werden von den Personen äusserst exakt und sicher ausgeführt. Die Manipulation des Zugreifens, Haltens, Tragens irgendwelcher Gegenstände ist mit einem Verständnis für die in Frage kommenden Muskelfunktionen wiedergegeben, wie es zuvor nur Masaccio besessen hatte. Auch die Formation der Hand mit den schmalen, spitzen Fingern, dem langen, nach dem untersten Gliede leicht gebogenen Zeigefinger lässt sich auf jenen zurückführen. In ihrem ganzen Gebahren entfalten die Gestalten eine unbeschreibliche Grazie. Die langen Arme mit den schmalen Knöchelgelenken verleihen ihnen von vornherein etwas elegantes, aristokratisches. Vornehm und voll Adel wissen sie ihre Glieder zu tragen: Sprossen einer hohen Kultur, einer Kultur, welche die gesellschaftlichen Formen verfeinert, den Körper in den Dienst einer entwickelten Etikette gestellt hat. Man betrachte nur auf der Enthauptung von Cosmas und Damianus den hinter dem Könige stehenden Jüngling, mit welch edlem Anstand er mit der Rechten den Mantel, der ihm von den Schultern geglitten ist, an die Brust drückt, während die Linke nach unten in das Gefälte greift, um den Stoff nicht zu Boden fallen zu lassen. So weiss sich nur ein Mann von feinsten Lebensformen zu bewegen. — Wenig beliebt sind bei dem Künstler Facestellungen. Er bevorzugt auch nicht das reine Profil. Mit besonderer Vorliebe giebt er seinen Köpfen eine Wendung in dreiviertel Profil, so dass die Nasenlinie das Gesicht ein wenig überschneidet oder dessen Kontur eben berührt. Solche Kopfhaltungen bieten dem Künstler bedeutend grössere Schwierigkeiten als die (einfachste) reine Profil- und selbst die Facestellung. Es gehört ein sicheres zeichnerisches Können dazu, um die Ueberschneidungen naturwahr und in richtigem Verhältnis wiederzugeben. Pesellino hat solche Schwierigkeiten offenbar gesucht. Diese Kopfstellungen sind ihm durchaus eigentümlich. Sie finden ihr Vorbild bei Masaccio. Man betrachte z. B. die Köpfe der hintersten Apostelreihe links auf dem Fresko der Geschichte vom Stater in der Brancacci-Kapelle oder einzelne Köpfe auf den Predellenstücken der Berliner Galerie. Aber eine so durchgehende Bevorzugung dieser Kopfhaltung findet sich bei Masaccio noch nicht.

Der Ausdruck der Gesichter ist ausserordentlich lebendig. An der Handlung nehmen die Anwesenden jedesmal regen Anteil. Ihr Auge ist lebhaft und sprechend, der Mund höchst ausdrucksvoll. Ein leiser Zug von Schwermut, der fast allen Personen eigen, ist bezeichnend für den Künstler. Im Vergleiche mit den Köpfen Pesellinos haben die der Lippischen Figuren etwas nichtssagendes; ihr Ausdruck ist weniger energisch, oft sogar ziemlich einfältig. Verwandter sind den Köpfen Pesellinos die seines Grossvaters Pesello, wie sie uns auf der Predelle der Casa Buonarroti und der Anbetung der Könige in Montpellier entgegentreten.

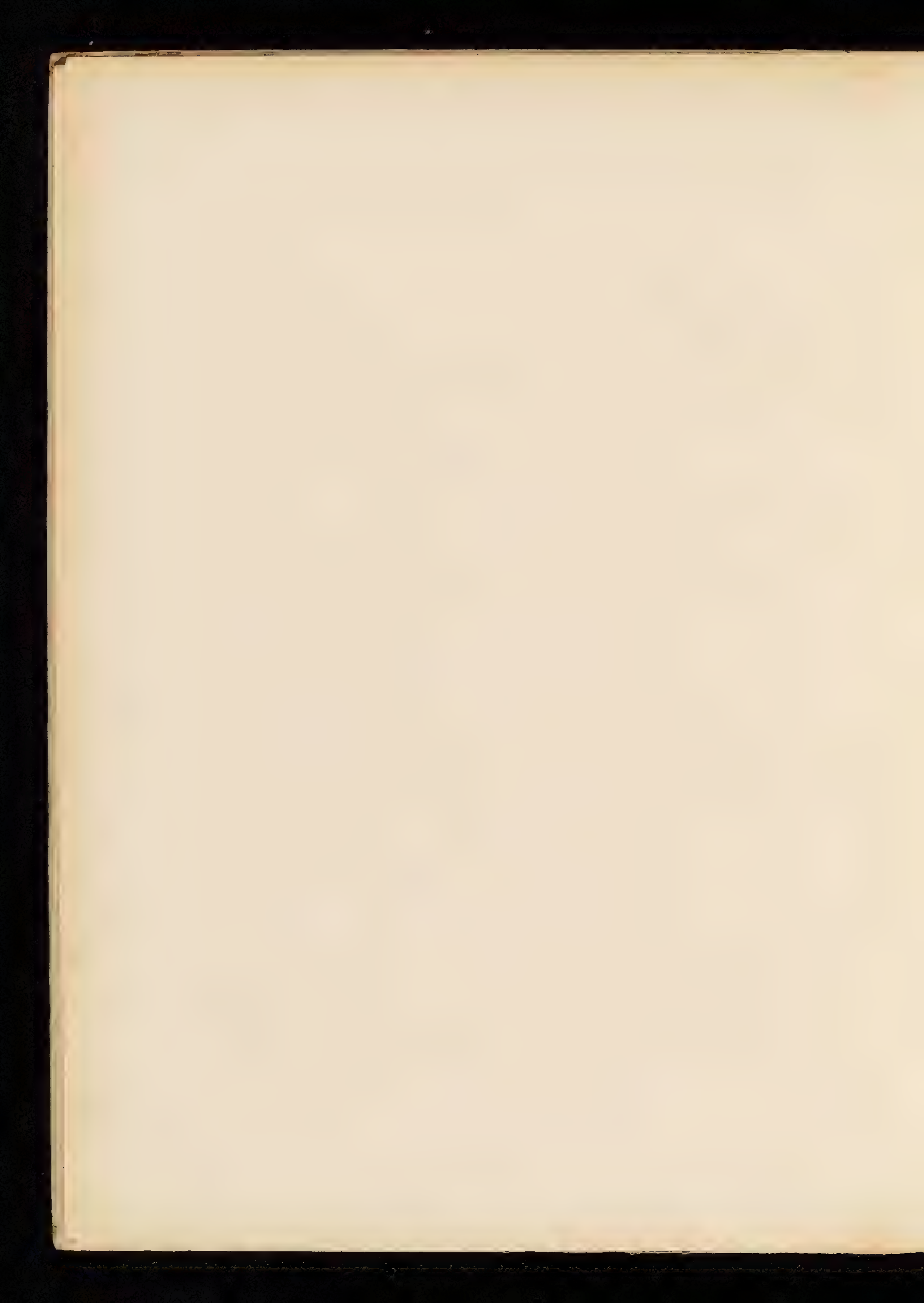
In der Gewandbehandlung ist er durchaus originell. Er liebt schwere Stoffe, die an den Körpern in grossem Wurf herabfallen, massige Falten bilden und, wenn sie am Boden aufliegen, in knitterigen Brechungen sich zusammenschieben (siehe die Frauen an der Bahre des Wucherers auf dem Wunder des heiligen Antonius). Durch eng anliegende Gewänder und darübergelegte weitbauschige Mäntel weiss er die reizvollsten Kontraste zu erzielen. Auch hierin ist Masaccio sein Vorbild. Man vergleiche z. B. den berühmten Mantelwurf des Apostels, der dem Zolleinnehmer zunächst steht, in der Brancacci-Kapelle mit dem des vorderen Heiligen auf der Fussheilung durch Cosmas und Damianus. Auch an die Faltengebung Pesellos mit ihrer metallischen Schärfe bemerken wir Anklänge, eher als an die langzügige, fliessende Filippo Lippis.



WUNDER DER HEILIGEN COSMAS UND DAMIANUS. FLORENZ AKADEMIE.



WUNDER DER HEILIGEN COSMAS UND DAMIANUS. PARIS LOUVRE.



Die Eigenschaft, welche in den Predellenstücken Pesellino den meisten seiner Zeitgenossen überlegen zeigt, ist sein ausserordentliches Raumgefühl. Er schafft seinen Bildern räumliche Tiefe auf die verschiedenste Weise. Zu diesem Zwecke verteilt er die Figuren in möglichst verschiedenen Ebenen. Er weist ihnen Stellungen an, öfter in diagonaler Richtung zur Bodenfläche des Bildraumes, die das Auge des Beschauers in die Tiefe führen sollen. In den Stellungen variiert er so, dass er die verschiedensten Richtungsaxen auf der Bildtafel festlegt. Man braucht nur eine Arbeit Fra Angelicos oder eine der früheren Filippo Lippis zum Vergleich heranzuziehen, um sich dieser Vorzüge voll bewusst zu werden. Wie flach wirken ihre Werke neben Pesellinos Leistungen. Wir können auch hier nicht umhin, wieder an Masaccio zu erinnern. Die geschilderten Elemente der Raumbildung finden sich bereits in seinen Arbeiten. Man beobachte nur bei den Berliner Bildchen die mannigfachen diesbezüglichen Anklänge an Pesellinos Predelle. Doch keiner der unmittelbaren Nachfolger Masaccios hat jene Elemente so zu verwerten, so weiterzubilden gewusst wie Pesellino.

Die Schattengebung wirkt gleichfalls bei der Raumschaffung bedeutsam mit. Für alle Bilder ist eine einheitliche Lichtquelle festgehalten, auf der linken Seite (dieselbe wie auch auf dem oberen Altarbilde Lippis). Die Schatten sind sehr kräftig und dunkel. In den Tiefen der Gewandfalten sind sie von grösster Intensität. Die Art, wie an den nackten Körperteilen bräunliche Schatten zur Modellierung verwandt sind, findet sich ganz ähnlich auf Masaccios Berliner Predelle.

Was aber den Gemälden Pesellinos ihren Hauptreiz verleiht, was sie heute zu den gesuchtesten Werken der Frührenaissance macht und die Sammler veranlasst, geradezu fabelhafte Summen für die kleinen Bildchen aufzuwenden, das ist ihr berückender Farbenzauber. Leider erstrahlen die Predellenstücke heute nicht mehr in ihrem vollen Farbenreichtum. Das vielfach verwendete Gold,[1] das die Heiligenscheine ausgefüllt, die zierlich gemusterten Gewandsäume bedeckt hatte, ist meistens abgesprungen; die Epidermis der Bilder mit ihren feinen Lasuren hat stark gelitten. Das Colorit ist im ganzen hell und licht wie das Fra Angelicos, mit dem es am meisten Verwandtschaft zeigt, auch in der reichlichen Verwendung des Goldes. In der rein malerischen Modellierung der kleinen Gesichtchen steht Pesellino ohne Nebenbuhler da. Keiner seiner Zeitgenossen hat darin gleich vollkommenes geleistet. Keiner hat mit gleichem anatomischem Verständnisse das Knochengerüst des Kopfes unter der Hautdecke so scharf zu accentuieren gewusst. Die Gesichter konturiert er dunkel und begnügt sich dann nicht, wie andere gleichzeitige Maler, einen einheitlichen Fleischton anzuwenden mit einer dunkleren Nuance für die Schatten. Nein, er schafft vermittels einer reichen Skala von Tönen ein lebendiges, warmes Inkarnat, das unter der Einwirkung äusserer Lichteinflüsse und der ganzen Umgebung steht. Wie meisterhaft zeigt er da, wo die Figuren nach links, also der Lichtquelle entgegengewendet sind, den Nasenrücken scharf beleuchtet, die übrige Nasenfläche dunkel und dann jede Stelle des Gesichtes nach den Bedingungen ihrer natürlichen Erscheinung unter den gegebenen Beleuchtungsverhältnissen durchgearbeitet. Wie ist z. B. auf der Scene mit dem Wuchererherzen in feinster Detailarbeit durch eine sorgfältig bewertende Verschmelzung von gelblichen, grauen, violetten, rötlichen Tönen das Köpfchen des zweiten jugendlichen Zuschauers von rechts modelliert, das selbst einem an raffinierte moderne Farbentechnik gewöhnten Auge Bewunderung entlocken muss.

Diese freie malerische Behandlungsweise ist eine durchaus eigene Schöpfung Pesellinos. Er selbst hat sie sich erarbeitet durch selbständige Beobachtungen. Keiner seiner Vorgänger steht ihm gleich, keiner seiner unmittelbaren Nachfolger hat ihn darin übertroffen. Auch hier verlohnt es sich, wieder einen Blick auf Masaccios Berliner Predelle zu werfen, wo dieser etwa unter gleichen Verhältnissen wie Pesellino gearbeitet hat, um sich zu überzeugen, wie weit der grosse Bahnbrecher der Renaissance in koloristischer Beziehung noch hinter seinem Nachfolger zurücksteht. Pesellino hat also Anregungen, die er von dessen Seite empfangen haben könnte, höchstens als Ausgangspunkt benutzt, um darauf weiterzubauen. Durch eigene Kraft und eigenes Talent hat er sich zu einem der grössten Koloristen des Quattrocento emporgearbeitet.

Bei der Wiedergabe der Landschaft schreitet er zum Teil noch in althergebrachten Bahnen einher. Sein Leben fiel in eine Zeit, in der sich auch auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei in Florenz ein bedeutender Umschwung vollzog.

Ueber das Verhältnis des italienischen Volkes im allgemeinen zur Landschaft hat Jacob Burckhardt in seinem glänzenden Kapitel über die Entdeckung der landschaftlichen Schönheit[1]) das massgebende gesagt. Er hat (im Gegensatze zu Alexander von Humboldt[2])) Petrarca als den ersten Italiener namhaft gemacht, bei dem ein stark entwickeltes Naturgefühl bedeutsam hervortritt.

Mit Recht hat Janitschek darauf hingewiesen, dass Naturgefühl und Empfindung landschaftlicher Schönheit zu sondern sind[3]), indem das erstere Angelegenheit des Gemütes, das letztere des Auges wäre. Ein ziemlich stark entwickeltes Naturgefühl spricht sich in den Canzonen und Madrigalen des Trecento aus, was bereits im vorigen Kapitel gelegentlich angedeutet wurde. Die bildende Kunst wusste jedoch dafür noch keinen Ausdruck zu finden. Sie bediente sich bei der Darstellung von Naturobjekten (Bergen, Bäumen etc.) gewisser typischer Formen, die einen symbolischen Wert besassen und der Phantasie des Beschauers als Anregungsmittel zur Vergegenwärtigung einer Oertlichkeit dienten. Ein noch nicht durch naturgetreuere Abbilder verwöhntes Auge wird vermöge einer unmittelbar zu stärkerer Intensität angereizten Phantasiethätigkeit sich des Kontrastes zwischen Wirklichkeit und Darstellung weniger bewusst gewesen sein, und wir dürfen annehmen, dass der geringe Grad von Wirklichkeitstreue anfangs noch nicht als Mangel empfunden wurde. Die angewandten Symbole genügten, die Einbildungskraft zu einem vervollkommnenden Ausbau des angedeuteten anzuregen. Man denke dabei an den Ausspruch des Theseus im Sommernachtstraum bei der Aufführung der Handwerker, den man auch hier anwenden kann: „Das beste in dieser Art ist nur Schattenspiel, und das schlechteste ist nichts schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft.“ Inwieweit einige Trecentokünstler, namentlich in Siena, ihren Blick für die Naturobjekte schärften und durch Einführung neuer, auf eigener Beobachtung beruhender Einzelheiten den Kreis der überkommenen Darstellungsformen vermehrten, darf hier unberücksichtigt bleiben. Wesentlich ist, dass der Blick eben immer nur auf das einzelne gerichtet und ein Naturbild als ganzes aufzufassen nicht imstande ist.

Selbst als seit dem Beginne der künstlerischen Renaissance im Figürlichen ein immer stärker hervortretendes Streben nach Naturwahrheit sich geltend macht, bleibt die Darstellung der Landschaft zunächst davon unberührt. Unter dem Vortritte der Bildhauer widmet man sich anfangs in erster Linie dem Problem einer den Gesetzen der Anatomie entsprechenden Wiedergabe des menschlichen Körpers.

Allmählich schärfte sich auch das Auge für die Landschaft. Dabei ist zweierlei zu beachten, einmal das Bemühen um eine wirklich naturgetreue Darstellung der einzelnen Objekte unter Aufgabe der alten konventionellen Formen, zweitens die Komposition einer landschaftlichen Scenerie auf eine einheitliche Gesamtwirkung hin. Das erstere war naturgemäss das Vorspiel. Es bedingte noch nicht die Erkenntnis und das Bewusstsein landschaftlicher Schönheit. Diese musste sich jedoch dem Auge offenbaren und zur Nachahmung im Bilde auffordern, sobald sich einmal der Blick auf das Ganze eines landschaftlichen Ausschnittes richtete. Damit war es zugleich gegeben, dass man sich die Bedingungen, unter denen eine bildmässige Wiedergabe der Landschaft geschehen konnte, klar machte. Man hatte sich dem Raumprobleme zuzuwenden, Linien- und Luftperspektive zu berücksichtigen.

Nun trat die Landschaft als ein besonderes, selbständig auszugestaltendes Element in die Malerei ein. Zugleich wurde ihr damit eine ganz bestimmte Rolle für die Wirkung des Bildes zugemessen. Sie trug zu dessen Stimmungsgehalte bei und wurde als Stimmungselement verwendet.

---

[1]) Kultur der Renaissance, 4. Aufl., Bd. II, p. 15 ff.
[2]) Kosmos, Bd. II, 1847, p. 121.
[3]) Gesellschaft der Renaissance, p. 35.

Masaccio war auch auf diesem Gebiete ein Bahnbrecher. Auf seinem Fresko mit der Geschichte vom Stater in der Brancacci-Kapelle schuf er einen einheitlichen, ganz mit Rücksicht auf die Gesamtwirkung komponierten landschaftlichen Hintergrund, der der würdigen Handlung als würdiger Schauplatz diente.

Die Landschaften auf Pesellinos Predellenstücken tragen alle Zeichen des Ueberganges von der alten einfachen zu der neuen, mehr realistischen Darstellungsweise. Ein Anschluss an Masaccio ist unverkennbar. Die auf Wirkung aus der Ferne berechneten Bergreihen auf der Enthauptung von Cosmas und Damianus schliessen in ähnlicher Weise den Hintergrund ab wie die auf Masaccios Stater-Fresko. Bei der Stigmatisation des heiligen Franz sehen wir ganz wie bei Masaccio nach dem Hintergrunde zu Bäume nach einander aufgestellt, um den Blick in die Tiefe zu führen und so eine raumschaffende Wirkung auszuüben. Ueberhaupt geht des Künstlers Streben dahin, mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln seinen Landschaften an einzelnen Punkten eine möglichst grosse räumliche Tiefe zu verleihen. Auch Pesello hatte darauf schon sein Augenmerk gerichtet. Die alten überkommenen Formbildungen, wie z. B. die schematischen Felsmassen, behält unser Meister bei.

Was seine Landschaften besonders auszeichnet, ist ihre koloristische Wirkung. Pesellino ist einer der ersten, der für die Farbenreize der Landschaft ein offenes Auge hat. Die durch die Beleuchtung hervorgerufenen Kontraste weiss er zur Schaffung koloristischer Effekte zu verwerten. Die Scenerie dient ihm als Stimmungselement. Werfen wir noch einen Blick auf die Landschaft der Stigmatisation des heiligen Franciscus. Zu den von links hell beleuchteten, öden Felsmassen des Vordergrundes bilden die tief dunkeln Hügelzüge hinten einen wirkungsvollen Gegensatz. Darüber ein dunkelblauer Himmel mit hellen Wolkenmassen. Dem geheimnisvollen mystischen Vorgange sollte ein entsprechender Schauplatz gegeben werden. So schuf der Künstler die romantische Felseinsamkeit, die uns in eine ganz bestimmte, vom Künstler gewollte Stimmung versetzt.

Wann die Predellenstücke entstanden sind, können wir wenigstens ungefähr feststellen. Im Jahre 1445 weihte Cosimo de' Medici seiner Kapelle im Noviziate von Santa Croce die Glocke[1]). Damals muss also der Bau wohl vollendet gewesen sein, und vermutlich auch der Lippi übertragene Hochaltar. Zudem steht das Altarbild Lippis der im Jahre 1445 von ihm für die Nonnen von Sant' Ambrogio geschaffenen Krönung Mariae (Florentiner Akademie) sehr nahe. Wir werden also kaum fehlgehen, wenn wir das Altarwerk und damit die Predelle Pesellinos als um die Mitte der vierziger Jahre entstanden denken.

Die Predellen zu Altären in San Marco und in Perugia.

Von den Stileigentümlichkeiten der im vorigen Abschnitte behandelten Bilder ausgehend glaube ich, Pesellino einige bisher noch nicht mit ihm in Verbindung gebrachten Predellenstücke von Altären Fra Angelicos zuschreiben zu dürfen.

Im Jahre 1438 führte Angelico den Hochaltar für die Kirche San Marco aus, als Cosimo und Lorenzo de' Medici das Patronat der Chorkapelle übernommen hatten. Das Hauptbild, das unter einem Renaissancebogen, vor dem ein Vorhang ausgespannt ist, die Madonna zeigt, umgeben von stehenden Engeln und Heiligen, vorn Cosmas und Damianus, befindet sich heute in der Florentiner Akademie (No. 281). Die Predelle enthielt nach dem Berichte Vasaris Scenen aus der Legende der Heiligen Cosmas und Damianus. Man vermag die einzelnen

[1]) Moisè, Santa Croce di Firenze 1845, p. 162.

weit zerstreuten Predellenstücke noch nachzuweisen. Zwei, wie bekannt, aus San Marco herrührend, hängen in der Florentiner Akademie (No. 257, 258) und stellen die Heilung des Beines und die Bestattung von Cosmas und Damianus nebst ihren Brüdern dar. Drei andere, die von Luigi Scotti im Jahre 1817 restauriert worden sind und nach seiner Versicherung ebenfalls aus San Marco stammen, sind in die Münchener Pinakothek gelangt (No. 989—991)[1]). Sie schildern, wie Cosmas und Damianus nebst ihren drei Brüdern vor den Richter Lysias geführt, ins Meer geworfen und durch Pfeilschüsse und Steinwürfe gemartert werden. Ein anderes Stück, den Feuertod der Heiligen darstellend, das sich ehemals in der Sammlung Lombardi-Baldi in Florenz befand, bewahrt heute die Galerie zu Dublin[2]). Alle diese Bilder haben gleiches Format, so dass es, berücksichtigt man dazu ihre überlieferte Provenienz, höchst wahrscheinlich ist, dass sie zusammen die Predelle des Hochaltars von San Marco gebildet haben.

Bedeutende Stilunterschiede zwischen den Florentiner und Münchener Stücken ergeben die Gewissheit, dass beide von verschiedenen Händen ausgeführt worden sind.

Fassen wir zunächst die der Akademie ins Auge. Dass sie nicht von Angelico selbst herrühren können, lehrt ein Blick auf andere Predellen, die zweifellos auf den Frate zurückgehen und seinen Stil deutlich veranschaulichen, etwa die vom Tabernakel der Linaiuoli oder von der Krönung Mariae in den Uffizien. Auch den Biographen Angelicos ist es schon verschiedentlich aufgefallen, dass bei den Predellenstücken zum Hochaltare von San Marco mehrere Hände beteiligt sein müssen.

Die Heilung des Beines ist in sehr ähnlicher Weise wie auf Pesellinos Bild im Louvre zur Darstellung gebracht. Der Kranke ruht in seinem mit realistischer Treue wiedergegebenen Bett, das auf einem hohen Holzpostamente steht; die Arme hat er über der Brust gekreuzt. Bei der Wiedergabe des Innenraumes ist hier noch mehr ins Detail gegangen als auf dem Louvrebilde. Auf dem Gesimse der Kopflehne des Bettes steht eine Flasche und ein Glas. An der Seite hängt ein Deckelkörbchen. Neben dem Bette stehen zwei Pantoffel und ein dreibeiniger Schemel. Die Bettstatt ist auf drei Seiten von Vorhängen umgeben, welche sich an Stangen, die an den Seitenwänden und an der Zimmerdecke befestigt sind, vor- und zurückziehen lassen; die der Vorderseite sind aufgeschlagen. In die linke Wand ist ein Fenster mit kleinen, runden Oeffnungen eingelassen. Rechts gewährt eine offene Thür Ausblick in einen Nebenraum und durch eine weitere Thür ins Freie. Die Heiligen sind, wie auf Pesellinos Bild, zu beiden Seiten des Bettes damit beschäftigt, das Bein des Negers dem Verwundeten anzusetzen. Sie sind jedoch nicht wie dort als leibhaftige Menschen in ganzer Figur, sondern auf Wolken schwebend dargestellt. Der Mantel des vorderen ist von dem Arme zurückgeschlagen wie auf dem Louvrebilde.

Die eminent sichere Raumbehandlung, die einen wirklichen Tiefeneindruck erreicht, die geschickte Verteilung von Licht und Schatten, das Streben nach möglichst wirklichkeitsgetreuer Schilderung, die Stellung der Köpfe, die Formen der Hände, endlich die Verwandtschaft der Komposition mit der des Louvrebildes, das alles sind Momente, die nur auf einen Künstler schliessen lassen: auf Pesellino. Die geschilderten Eigenschaften sind seiner Kunst so ganz entsprechend und im Atelier Angelicos so gar nicht gang und gäbe, dass es unserer Zuschreibung an hinreichender Begründung nicht fehlen dürfte.

Das zweite Florentiner Bild weist die gleichen Vorzüge auf, vielleicht nicht in ganz so hohem Masse. In der Mitte des Vordergrundes liegen die beiden Heiligen mit zweien ihrer Brüder, die das gleiche Martyrium erfahren haben, in einer Grube. Ihre Köpfe sind vom Rumpfe getrennt, die Arme über der Brust gekreuzt. Zu ihren Häupten liest ein Priester den Segen, vom Messner und einem anderen jungen Manne begleitet. In der Mitte des Hintergrundes ist ein bärtiger Alter beschäftigt, das fünfte Opfer auf einem Tuche herbeizuschaffen. Ein von dem Tuch ausgehendes Spruchband enthält die Worte: Nolite eos sepa(rar)e a sepultura

---

[1]) Cf. Vasari Ed. Sansoni, Bd. II, p. 509 A. I und Katalog der Kgl. Pinakothek.

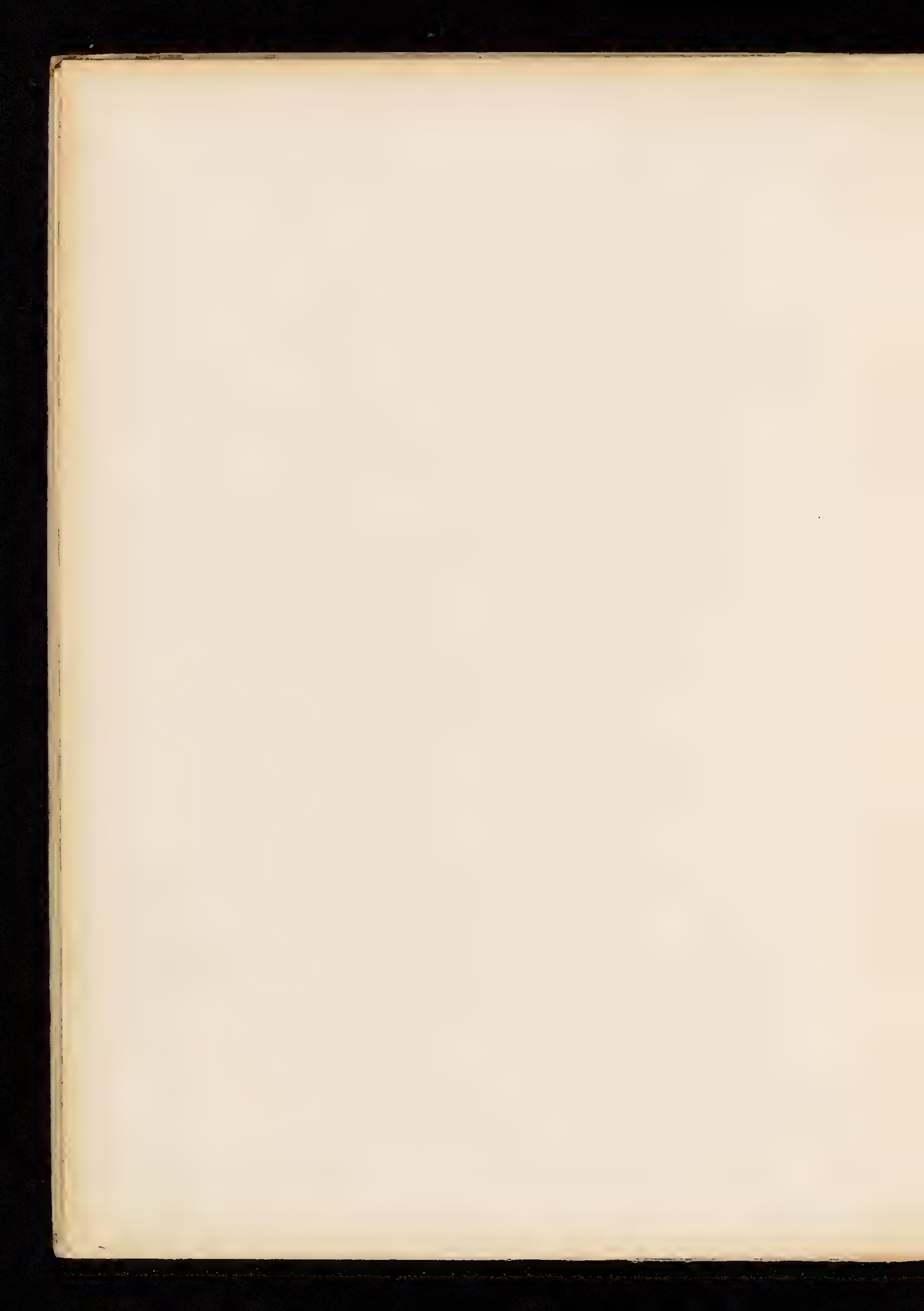
[2]) Abgebildet bei Douglas, Fra Angelico, London, Bell 1900.



TOD DES HEILIGEN NICOLAUS. PERUGIA PINAKOTHEK.



BESTATTUNG DER HEILIGEN COSMAS UND DAMIANUS. FLORENZ AKADEMIE



Quia no(n) su(n)t sepa(ra)ti a meri(tis). Links von dem Alten stehen zwei Männer mit Gebärden des Schreckens. Auf der rechten Seite des Bildes bemerkt man im Vordergrunde zunächst einen Mann in Rückenansicht, der in der Linken eine Hacke hält, mit der Rechten auf die Grube weist; vermutlich ist es der Totengräber. Hinter ihm stehen drei Männer, in der Mitte ein Kleriker mit einem Kirchenbanner, neben ihm zwei Jünglinge mit Kerzen. Diese Gruppe wird nach hinten abgeschlossen durch ein geschickt und mit Verständnis für den Tierkörper gezeichnetes Kamel. Vortrefflich ist wieder der Schauplatz veranschaulicht. Es ist ein freier Platz in einer Stadt. Die hintere Seite wird durch ein Klostergebäude eingenommen, das aus einem zurückliegenden Längsbau und zwei dem Platze zugewandten Querbauten besteht, die durch eine Mauer, über die die Bäume des Klostergartens herüberragen, verbunden sind. Links wird der Platz durch eine Reihe von Wohnhäusern begrenzt, die sich an eine weiter führende Strasse anschliesst. Auch hier ist das sichere Raumgefühl des Künstlers bemerkenswert. Unwillkürlich wird man an den freien Platz auf Masaccios Auferweckung der Thabita in der Brancacci-Kapelle erinnert. Aehnliches wird man bei gleichzeitigen Bildern Fra Angelicos vergeblich suchen.

Dass die Münchener Predellenstücke zum Hochaltare von San Marco von der Hand des Frate sind, ist angesichts ihres künstlerischen Charakters nicht zu bezweifeln und meines Wissens auch niemals in Frage gestellt worden. Wie weit steht hier die Fähigkeit ein Raumbild zu gestalten hinter der bei den Florentiner Teilen entwickelten zurück.

Nehmen wir z. B. das Martyrium der Heiligen durch Steinwürfe und Pfeilschüsse. Die Scene spielt in einem Garten, der hinten durch eine hohe Mauer abgeschlossen ist. Der Boden steigt steil an, ohne dass wir den Eindruck des Zurücktretens gewönnen. Die Mauer sitzt unmittelbar hinter den letzten Figuren auf; der dazwischen liegende Raum wird dem Beschauer nicht zum Bewusstsein gebracht. An dem steilen Boden scheinen die Füsse der Figuren herabzugleiten.

Die künstlerischen Mittel Angelicos reichen nicht aus, um eine Raumillusion zu erwecken. Er stand den realistischen Bestrebungen seiner Zeit überhaupt ferner. Sein Reich war ein visionäres. Irdische Dinge auf ihre optischen und perspektivischen Wirkungen hin zu untersuchen, lag ihm weniger am Herzen, als Engeln ein möglichst engelgleiches Antlitz, Propheten und Heiligen den Ausdruck himmlischen Friedens zu verleihen.

Das Streben nach Vereinheitlichung des Raumes, das uns bei den Gemälden Pesellinos, die wir bisher kennen gelernt haben, entgegentritt, können wir an den erzählenden Bildern Angelicos, die wir mit einiger Wahrscheinlichkeit in seine Fiesolaner und Florentiner Periode zu setzen imstande sind, nicht wahrnehmen. Es gelingt dem Frate nicht, ein Stück freien Raumes in grösserem Umfange als wahrhaft räumlich wirkend wiederzugeben. Er vermeidet daher grosse Räume nach Möglichkeit und zerlegt vielmehr seine Bilder in eine Anzahl Räumchen, durch deren Begrenzungen dann immer von neuem die dreidimensionale Ausdehnung zur Anschauung gebracht wird. Ihm kommt es nicht auf Erweiterung des Schauplatzes an, um eine möglichst grosse Bühne für die dargestellte Handlung zu gewinnen, sondern er sucht ihn soweit als möglich einzuschränken; überall stellen sich dem Blicke Hindernisse entgegen, die ihn aufhalten, sich ins Weite zu ergehen.

Lehrreich ist z. B. ein Vergleich des Predellenstückes der Predigt Petri vom Tabernakel der Linaiuoli (1433) in den Uffizien mit der Bestattung der heiligen Cosmas und Damianus von Pesellino in der Akademie. Beide Male soll ein freier Platz in einer Stadt veranschaulicht werden. Auf Pesellinos Gemälde zieht sich die Häuserreihe der Strasse auf der linken Seite bis hart an den Bildrand, so dass die Phantasie des Beschauers gezwungen wird, sie weiter, den Platz entlang, fortzusetzen. Rechts ist der Platz überhaupt nicht abgeschlossen. Die äusserste Figur steht hier so hart am Bildrande, dass ein Teil ihrer Rückenseite durch diesen abgeschnitten wird. Die hintere Seite des Platzes wird wieder nur durch e i n e Fläche begrenzt: die Aussenmauern des Klosters, welche sich rechts bis an den Bildrand ziehen und ebenfalls darüber hinaus zu ergänzen sind. Durch grosse, zusammenhängende Flächen ist hier die ganze Raumbildung

bewerkstelligt. Wie anders bei Angelico. Petrus predigt gleichfalls auf einem Stadtplatz, in dessen Mitte sich seine Kanzel erhebt. Der Platz findet links seinen Abschluss durch eine offene Pfeilerhalle, die wir in ihrer ganzen dreischiffigen Anlage vor uns sehen. Sie ist nach vorn zu durch den ersten Pfeiler begrenzt, der noch in seiner ganzen Breite neben dem Bildrande vortritt. Von jener Oekonomie, die den Blick nicht durch feste Begrenzungslinien an den Bildrand bannen will und deshalb mit diesem nicht das Ende von Gebäuden zusammenfallen lässt, ist hier nichts zu gewahren. Im Hintergrunde schliesst sich an die Pfeilerhalle ein kleiner phantastischer Bau mit Pultdach und Säulenloggia an, der sich quer in den Platz hinein bis hinter die Kanzel des Petrus ohne deutlich wahrnehmbaren Zwischenraum vorschiebt. Dann folgt, weiter im Hintergrunde, ein wirklichkeitsgetreuer, zinnenbekrönter Palast, der, mit einer Eckkante dem Platze zugewandt, das Auge in zwei verschiedenen Richtungen an den beiden



Fra Angelico: Predigt Petri.

Seitenflächen entlang in die Tiefe leitet. Auf der rechten Seite des Bildes entspricht der Pfeilerhalle drüben ein palastartiges Gebäude, das, wiederum über Eck gestellt, seine Vorderseite dem Platze zukehrt, während noch ein beträchtliches Stück der Seitenfassade neben dem Bildrande sichtbar bleibt. Das Auge findet also keinen Ruhepunkt. Der Schauplatz ist gänzlich zerrissen. Die fortwährend sich überschneidenden Flächen lassen eine einheitliche Raumwirkung nicht zustande kommen.

Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, dass der Maler, der eine Scene wie die Bestattung der heiligen Cosmas und Damianus komponiert hat, über die Grenzen der im Atelier Angelicos herrschenden Kunstanschauung hinausgeschritten ist. Ein fremdes Element macht sich deutlich genug bemerkbar, das wir als Stil Pesellinos zu erklären versucht haben.

Vergleichen wir die beiden Florentiner Predellenstücke des Hochaltares von San Marco mit denen der Cappella Medici, so treten allerdings gewisse Verschiedenheiten hervor. Die ersteren sind ihrer ganzen Formgebung nach unfreier, befangener, was sich jedoch aus der früheren

Entstehungszeit leicht erklären lässt. In der Medicikapelle von Santa Croce steht Pesellino als ausgereifter Künstler da, während er im Atelier von San Marco noch mitten in seinem Bildungsgange begriffen ist. Er hatte sich offenbar in manchem den Anordnungen des Meisters Angelico zu fügen. Namentlich scheint dessen besondere Mithilfe bei der Bestattung von Cosmas und Damianus stattgefunden zu haben. Die Gruppe mit dem celebrierenden Priester auf der linken Seite lässt die Kopftypen Fra Giovannis erkennen. Auch in der Gewandbehandlung scheint dessen Einfluss massgebend gewesen zu sein. Im ganzen lässt sich jedoch der Uebergang von diesen Arbeiten zu der Predelle der Cappella Medici unschwer herstellen, zumal da sich im Verlaufe der Untersuchung noch Zwischenglieder werden nachweisen lassen.

Vorerst gilt es jedoch, die Thätigkeit Pesellinos im Atelier Angelicos weiter zu verfolgen. Seine Beteiligung glaube ich noch bei einer anderen Predelle des Frate wahrnehmen zu können, der des Hochaltares von San Domenico in Perugia.

Dieser Altar befindet sich heute, in seine einzelnen Teile zerlegt, in der Municipalgalerie zu Perugia, nur zwei Predellenstücke sind in die Pinakothek des Vatikan gelangt. Die Mitte nahm eine Madonna mit vier Engeln ein, umgeben von einzelnen Heiligengestalten auf schmalen Tafeln. Die Predelle enthält Scenen aus der Legende des heiligen Nicolaus von Bari und ist, wie man auf den ersten Blick bemerkt, nicht durchweg von Angelico selbst ausgeführt. Dass die beiden Stücke des Vatikan eigenhändig sind, darüber kann kein Zweifel bestehen. Anders liegt es bei denen der Pinakothek von Perugia. Auf dem einen Bilde ist die Begebenheit dargestellt, wie der heilige Nicolaus dem Henker, der die drei unschuldigen Jünglinge zu enthaupten im Begriffe steht, in den Arm fällt und diese so vom Tode errettet. Wir sehen die Typen Angelicos durch eine rohe Hand vergröbert. Für den melodischen Fluss der Gewänder des Frate zeigt der Schöpfer dieses Bildes gar kein Verständnis. Lieblos und ohne seelische Vertiefung ist die Scene von einem rein handwerksmässigen Maler heruntergepinselt, der sich zu der ein gefühlvolles Innenleben wiederspiegelnden harmonischen Kunst des Frate nicht aufzuschwingen vermochte. Er hatte dem Meister nur das Technische abgesehen, und auch das nur unvollkommen; denn den lichten Farbenzauber Fra Giovannis vermochte er nicht zu erzielen. Andere Arbeiten von seiner Hand sind, wie ich glaube, die Enthauptung der heiligen Cosmas und Damianus im Louvre und die sechs aus SS. Annunziata in die Florentiner Akademie gelangten Bilder mit Darstellungen aus der Legende derselben Heiligen.

Anders steht es mit dem zweiten Predellenstück in Perugia, das die Totenklage um den heiligen Nicolaus darstellt. Es ist dem zuvor erwähnten in derselben Galerie weit überlegen. In der Mitte liegt der Heilige im bischöflichen Ornat auf der Totenbahre. Engel tragen seine Seele aufwärts. Zu seinen Häupten stehen zwei Kleriker. Der vordere hat mit seinem weiten Aermel das Haupt verhüllt und presst die Hand vor die Augen. Der hintere ringt die gefalteten Hände. Ein anderer händeringender Mönch blickt, vornüber gebeugt, schmerzvoll auf das Haupt des Toten. Rechts kommt ein Armer auf Krücken heran. Neben ihm ist eine Frau betend auf die Kniee gesunken. Hinter ihr steht ein Geistlicher mit segnend ausgebreiteten Händen. Im Vordergrunde kauert ein bärtiger Mann mit verbundenem Kopfe, der seine Linke auf die Schulter des Verstorbenen legt, um dem kranken Gliede, von welchem er eine Binde, die er in der auf dem Boden ruhenden rechten Hand hält, abgestrichen hat, durch die Berührung des heiligen Leibes Genesung zu verschaffen. Zur Rechten kniet eine Frau, vom Rücken gesehen, mit ausgebreiteten Armen.

Für dieses Bild die Urheberschaft Peselinos in Anspruch zu nehmen, dürfte auf den ersten Blick weniger einleuchtend erscheinen als bei der Predelle von San Marco. Indessen glaube ich auch hier einige der Grundelemente seiner Kunst nachweisen zu können. Vergegenwärtigt man sich das, was zuvor über die Raumbehandlung gesagt worden ist, so wird man sich angesichts dieses Bildes bei eingehenderer Betrachtung bewusst werden, dass auch hier mit ganz bestimmten Mitteln auf eine illusionäre Tiefenwirkung hingearbeitet ist, wie wir es bei Angelico vergeblich suchen werden. Das Wunder vollzieht sich in einem auf zwei Seiten von einer hohen Mauer eingefassten Klosterhofe. Rechts gewährt ein Thor in der hinteren Wand einen Durchblick

auf die Säulen des Kreuzganges. Ueber diese Wand ragen die Wipfel der Cypressen des Kreuzganghofes herüber. An ihrem rechten Ende ist ganz nahe am Bildrand ein Stück des Klostergebäudes zu erkennen. Die linke Mauer, die durch Rundfenster, von denen jedoch infolge der verkürzten Ansicht nur eins sichtbar ist, Seitenlicht einlässt, zieht sich bis an den Bildrand, während auf der rechten Seite der Hof nicht begrenzt ist. Mit einer auf eingehender Beobachtung beruhenden Exaktheit sind die aus der Lage und Beschaffenheit der Lichtquellen sich ergebenden Konsequenzen gezogen. Die von dem Seitenlichte direkt getroffenen vorspringenden Teile der Seiten- und Rückmauer sind hell beleuchtet. Ein starker Schlagschatten fällt da, wo die beiden Wände an einander stossen, auf die hintere. Eine hellere runde Stelle mitten in dem Schatten wird durch den durch das letzte Rundfenster einströmenden Lichtschein bewirkt. Solche in das innerste Wesen der Erscheinungen eindringenden Beobachtungen zu machen, konnte jemand nur von einem Meister der realistischen Richtung gelernt haben. Das war kein Schulgut in der Werkstätte Angelicos.

Es tritt uns also hier wiederum ein fremdes Element im Atelier des Fra Giovanni entgegen. Wir werden nicht fehlgehen, es auf die Mitwirkung Pesellinos zurückzuführen. Seinen künstlerischen Intentionen entspricht die ganze Raumbildung. Auch einzelne Figuren tragen durchaus das Gepräge Pesellinos. Bei dem Heiligen hat er sich allerdings an den von Angelico geschaffenen Typus gehalten. Aber die Köpfe des von rechts heranhumpelnden Lahmen und der händeringenden Kanoniker scheinen mir deutlich Pesellinos Eigenart zu verraten. Die Gesichter zeigen dunkele Konturen, in stärkerem Masse als es z. B. bei den eigenhändigen Stücken Angelicos im Vatikan der Fall ist, und sind in ähnlicher Weise, wie wir dies bei der Predelle der Cappella Medici gesehen haben, unter die Einwirkungen der Beleuchtung gestellt. Wir haben hier die Anfänge jener feinen Durchmodellierung vor uns, die uns bei jener Arbeit auf einer Stufe höherer Vervollkommnung entgegentritt. Pesellino eigentümlich ist auch die Exaktheit, mit der die Personen ihre Bewegungen ausführen. Angelico malt niemals ein festes Zugreifen. Die Hände scheinen mehr instinktiv und lässig einer leisen inneren Willensregung zu folgen, als dass sie energisch in Aktion träten. Seine Gestalten sind sanfte Wesen von zartester Konstitution, von denen man bei jeder Berührung, die sie mit einander eingehen, den Eindruck hat, sie fürchteten, einander weh zu thun. Bei Pesellinos Menschen dagegen spürt man die Anspannung der Muskeln. Was sie halten, das halten sie fest; und jede Bewegung, die sie ausführen, klingt durch den ganzen Körper nach. Interessant ist z. B. ein Vergleich zwischen der Beweinung des heiligen Nicolaus hier in Perugia und der des Dominicus, die Fra Angelico für Cortona gemalt hat (jetzt in der Chiesa del Gesù). Man betrachte hier wie dort den weinenden Kleriker zu Häupten des Heiligen. In Cortona fasst er mit der Rechten einen Zipfel seiner Kutte mit zierlicher, ja eleganter Gebärde. Die Linke drückt die andere Seite des Gewandes leise an die Wange. Man glaubt zu empfinden, der Trauernde fühlte sich in seinem Schmerze beobachtet und suchte nun möglichst schön zu klagen. Bei Pesellino presst er die in dem Aermel verborgene Hand vor die Augen, so dass das Gesicht ganz verdeckt ist. Man nimmt den Druck der Hand durch den Stoff hindurch wahr. Welch verschiedene künstlerische Auffassungs- und Darstellungsweise.

Es finden sich also, glaube ich, genügend schwerwiegende Argumente, die uns berechtigen, das Predellenstück Pesellino zuzuschreiben. Dem widerspricht auch nicht die Entstehungszeit des Altares von San Domenico in Perugia. Mit Recht ist, wie ich glaube, Max Wingenroth dafür eingetreten, dass der Altar in Perugia von Fra Angelico nicht während seines Aufenthaltes in Cortona gemalt worden sein kann, sondern später anzusetzen ist. Er nimmt seinen Entstehungstermin unmittelbar vor dem Hochaltare von San Marco an und hat damit, wie ich glaube, das richtige getroffen[1]). Die enge Verwandtschaft der Perusiner Madonna mit der jenes Hochaltares und der im Korridor des Klosters San Marco ist nicht von der Hand zu weisen. Ausser-

---

[1]) Beiträge zur Angelico-Forschung. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXI, 1898, p. 432.

ordentlich ähnlich ist die Stellung und der Körperbau des Bambino auf den beiden zuerst genannten Darstellungen, beinahe identisch die Haltung der Maria. Auch die den Thron umgebenden Engelsgestalten stehen auf den zwei Bildern einander sehr nahe. Dass der Altar in Perugia erst in die Florentiner Periode zu setzen ist, dafür spricht ferner die architektonische Form des Thrones mit den Frührenaissance-Motiven. Angelico hat sich dieser erst systematisch bedient, als er in das Centrum der Renaissancebewegung, nach Florenz, übersiedelte.

Nichts scheint also der Annahme zu widersprechen, dass der Altar von Perugia in der Zeit um 1437/38 entstanden ist. Das ist die Zeit, in der Pesellino im Atelier des Fra Giovanni geweilt haben muss. Die drei Predellenstücke, die er in diesem geschaffen hat, sind die frühesten Arbeiten, die wir von seiner Hand besitzen.

Die Sylvester-Legende im Palazzo Doria.

Wenn wir an die, wie wir glauben, im Atelier Angelicos entstandenen Arbeiten Pesellinos die beiden Bildchen mit Darstellungen aus der Legende des heiligen Sylvester im Palazzo Doria zu Rom anschliessen, so betreten wir wieder sichereren Boden. Zwar sind sie nicht urkundlich beglaubigt, aber ihre stilistische Uebereinstimmung mit der authentischen Predelle der Cappella Medici ist so gross, dass die Autorschaft Pesellinos nicht bezweifelt werden kann und auch thatsächlich niemals in Frage gestellt worden ist.

Vor einigen Jahren sind sie aus der Galerie in die dem Publikum unzugänglichen Privaträume des Fürsten Doria überführt worden, wo sie in dem grossen Salone unter dem Tondo der Verkündigung Filippo Lippis hängen. Damit sind auch diese köstlichen, durch eine vortreffliche Erhaltung besonders ausgezeichneten Arbeiten des seltenen Meisters den Augen der Kunstliebhaber entzogen.

Bildliche Darstellungen aus der Legende des heiligen Sylvester sind, soweit mir bekannt, vor der Zeit Pesellinos in Florenz nur von der Hand Giottinos in einer der Chorkapellen von Santa Croce erhalten. In dem alten Florentiner Dome, Santa Reparata, war eine Kapelle dem heiligen Sylvester geweiht[1]). Seine Legende war in Italien auch durch das bekannte Volksbuch, die Reali di Francia, verbreitet, das mit der Geschichte von Constantin und Sylvester anhebt, dasselbe Werk, das von der fabelhaften Gründung von Florenz durch Karl den Grossen berichtet.

Zum Verständnis der Arbeiten Pesellinos sei die Legende nach den Heiligenleben in italienischer Fassung[2]) kurz wiedergegeben.

Sylvester (Papst 314—335), dessen Mutter Justa von königlicher Abkunft stammte, und der von dem Priester Cyrinus erzogen war, übte mit Eifer die Pflicht der Gastfreundschaft aus. Er beherbergte einen sehr frommen Mann mit Namen Timotheus, der beständig den christlichen Glauben predigte und deswegen von den anderen aus Furcht vor Verfolgung gemieden wurde. Nach einem Jahr erlangte dieser die Märtyrerkrone. Der Präfekt Tarquinius glaubte, dass er viele Reichtümer hinterlassen hätte und verlangte deren Herausgabe von Sylvester. Im Falle einer Weigerung bedrohte er ihn mit dem Tode. Als er jedoch erfuhr, dass Timotheus keine Schätze zurückgelassen, befahl er Sylvester den Götzen zu opfern, widrigenfalls würde er am folgenden Tage Folterqualen zu erleiden haben. Sylvester sprach da zu ihm: „O, du Thor, dir kündige ich an, dass du noch heute Nacht sterben und ewige Folterqualen erleiden wirst, denn du kennst nicht den wahren Gott, den wir anbeten.“ Darauf wurde Sylvester ins

[1]) Robert Davidsohn Geschichte von Florenz I, p. 739.
[2]) Legendario de sancti vulgar storiado. Venezia. Bartolommeo de Zani da Portese, 1499, p. 22 ff.

Gefängnis geführt, und Tarquinius begab sich zu einem Gastmahl, zu dem er geladen war. Während er ass, geriet ihm eine Fischgräte in die Kehle, die auf gar keine Weise entfernt werden konnte. Er erstickte daran um Mitternacht und wurde begraben. Sylvester befreite man aus dem Gefängnis, und er war beliebt bei Heiden wie bei Christen. Nach dem Tode des Melchiades, Bischofs von Rom, wurde er von dem ganzen Volke zu dessen Nachfolger erwählt.

Als Kaiser Constantin die Christen verfolgte, ging Sylvester mit seinen Klerikern fort ins Gebirge. Constantin aber befiel wegen seiner tyrannischen Christenverfolgung eine unheilbare Leprakrankheit. Endlich wurden auf Rat der Götzenpriester dreitausend Kinder herbeigeschleppt, in deren Blute der Kaiser, um Heilung zu erlangen, baden sollte. Ihn rührten jedoch die Wehklagen der Mütter, und einer milden Regung folgend befahl er, ihnen ihre Kinder zurückzugeben. In der Nacht erschienen ihm die Apostel Petrus und Paulus im Traume und hiessen ihn sich an den Bischof Sylvester wenden, um durch ihn Heilung zu finden für seine Milde. Er sollte die Götzentempel zerstören und sich zu Christus bekennen. Man holt Sylvester. Constantin trägt ihm seinen Traum vor. Der Bischof deutet ihn, tauft den Kaiser und heilt ihn von seiner Krankheit.

Sobald die Mutter Constantins, Helena, die Taufe ihres Sohnes vernommen hatte, lobte sie ihn dafür, dass er vom Götzendienste gelassen, tadelte ihn jedoch, dass er sich nicht zum Judentume bekehrt hätte. Da machte ihr der Kaiser den Vorschlag, sie sollte nach Rom kommen und eine Anzahl der gesetzeskundigen Juden mitbringen, auf dass sie mit seinen Christen disputierten. Helena kam mit 140 der Gelehrtesten jenes Volkes. Es fand die Disputation statt, in der Sylvester die Juden, einen nach dem andern, überzeugend widerlegte. Als zum Schluss ihr gewaltigster, Zarim, sein Hauptstück ausführt, indem er einen Ochsen tötet dadurch, dass er ihm ein Wort ins Ohr flüstert, zeigt sich Sylvester auch dem gewachsen und ruft das Tier wieder ins Leben zurück. Darauf glaubten alle Juden an Christus.

Einige Tage später kamen die Götzenpriester zu Constantin und trugen ihm vor: in einer Höhle liege ein Drache, der täglich mehr als dreihundert Menschen verschlänge, seit dem Tage, da der Kaiser die Taufe genommen. Constantin beriet sich mit Sylvester, der das Uebel zu beseitigen versprach. Wenn dies geschähe, wollten die Priester an Christus glauben. Da betete der heilige Sylvester, und es erschien ihm Sankt Petrus, der sagte: „Steige ruhig hinab zu dem Drachen mit zwei Klerikern, und wenn du zu ihm gelangt bist, sollst du also zu ihm sprechen: ‚Den Herrn Jesus Christus, geboren von der Jungfrau Maria, gekreuzigt und begraben, auferstanden und zur Rechten Gottes sitzend, von wo er kommen wird zu richten die Lebendigen und die Toten, du, Satan, erwarte ihn an dieser Stelle, bis das er kommen wird.‘ Und dann sollst du seinen Rachen mit einem Faden umbinden und sollst mit deinem Ringe das Zeichen des Kreuzes auf ihn siegeln.“ So geschah es, und Sankt Sylvester bezwang den Drachen. Bei der Rückkehr fand er zwei Magier, die ihm gefolgt waren, um zu sehen, ob er wirklich bis zu dem Drachen gelangen würde, halb tot von den Ausdünstungen des Ungeheuers. Sylvester heilte sie und führte sie gesund von dannen. Darauf erfolgte eine allgemeine Bekehrung.

Pesellino hat auf dem einen seiner Bildchen drei Scenen aus der Legende vereinigt: die Vorführung des gefangenen Heiligen vor Tarquinius, dessen Tod durch die Fischgräte und die Freilassung Sylvesters aus dem Gefängnis.

Zu äusserst links sitzt Tarquinius unter einem Säulenvorbau auf einer Erhöhung, zu der drei Stufen führen. Er disputiert eifrig mit dem Heiligen, der hier bereits seiner späteren Würde gemäss in päpstlichem Ornate, mit der dreifachen Tiara auf dem Haupte — in würdiger Haltung vor ihm steht. Für das feine Charakterisierungsvermögen des Künstlers liefert diese Gruppe ein hervorragendes Beispiel. Wie hat er es verstanden, den Augen seelischen Ausdruck zu verleihen. Einen stechenden, bösen Blick schleudert der Präfekt gegen sein unschuldiges Opfer, während das sanfte Auge des Heiligen ruhig und würdevoll auf ihn gerichtet ist. Dem entspricht die Bewegung der Hände. Energisch, mit herrischer Gebärde, erhebt der Richter seine Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger gegen Sylvester. Dieser verteidigt sich, mit der





SCENEN AUS DER LEGENDE DES HEILIGEN SYLVESTER. ROM PALAZZO DORIA



geöffneten Linken ruhig explizierend. Die beiden Schergen, die ihn vorgeführt haben, sind vom Künstler so aufgestellt, dass sie die Wirkung der Hauptfiguren nicht beeinträchtigen. Der vordere, vom Rücken gesehen, mit Helm, Schwert und Schild, wendet den Kopf vom Beschauer ab, so dass nur ein ganz verlorenes Profil sichtbar ist. Hinter ihm blickt, en face, ein zweites Schergengesicht aus der Tiefe des Raumes hervor.

In der Mitte des Bildes erleidet Tarquinius eben den Tod. Das Fischgericht steht auf der gedeckten Tafel vor ihm. Er sitzt vor einem roten, goldgemusterten Teppich, der an der Wand ausgespannt ist, zusammen mit einem Genossen, als er von dem Unglück ereilt wird. Zur Seite gesunken, mit der Linken in der Luft herumfahrend, windet er sich unter den Qualen der Erstickung, und schon haben sich die Augen geschlossen. Ein Mann, der neben ihm steht, sucht ihn zu unterstützen, während sein Tafelgenosse auf der andern Seite mit entsetzter Gebärde auf die grauenvolle Scene blickt. Ein junger Diener, der von links kommt und eben eine weitere Schüssel auftragen will, ist Augenzeuge des furchtbaren Schauspiels. Auch der heilige Sylvester, dem zu Liebe der Herr seinen Verfolger sterben lässt, ist vom Künstler in diese Scene eingeführt. Das Mahl findet unmittelbar neben seinem Kerker statt, durch dessen vergittertes Fenster er das Strafgericht Gottes gewahrt.

Der letzte Vorgang, die Befreiung des Heiligen, spielt sich rechts im Vordergrunde ab. Er tritt eben aus dem Kerkerthore, die erhobenen Hände gefaltet. Ein Mann kündigt ihm seine Befreiung an, indem er mit den Händen lebhaft gestikuliert. Ihm folgt ein Jüngling, der die Verbindung mit der Mittelgruppe herstellt, eine Gestalt voller Adel und voll wahrhaft bezaubernden Liebreizes. Er trägt ein reiches, pelzverbrämtes Wams. Das von üppigem Lockenhaar umrahmte Haupt ist leicht geneigt. Schwärmerisch ist der Ausdruck des anmutigen Gesichtes. Ein wehmutvolles Lächeln gleitet über das Antlitz. Mit seinem wunderbaren, harmonischen Schwunge bereitet der Kontur des Körpers dem Auge die höchste Wonne. Die Jünglingsgestalt gemahnt uns, fassen wir Typus und Bewegung ins Auge, deutlich genug an Fra Angelico. Aehnliche Figuren begegnen uns bei dem Frate unter den Freiern auf dem Sposalizio, dem Predellenstück zur Krönung Mariae in den Uffizien[1]) und auf der Heilung des vom Pferde gestürzten Jünglings durch den heiligen Dominicus in der Chiesa del Gesù zu Cortona[2]). In Haltung und Bewegung äusserst nahe steht der Jünglingsfigur Pesellinos die Gestalt des gepanzerten und behelmten Kriegers, der die Linke an den Schwertgriff legt im Hintergrunde der Anbetung der Könige am Tabernakel der Linaiuoli in den Uffizien[3]). Das Antlitz des Pesellinoschen Jünglings zeigt jedoch im Ausdruck eine gewisse Sinnlichkeit, die sich von der naiven Seligkeit der Figuren Angelicos unterscheidet. Er steht da wie der Held einer ritterlichen Romanze und gemahnt an die Jünglinge der Minnedarstellungen. Romantischen Zauber hat der Künstler über die Gestalt gebreitet. — Das Architektonische ist auf diesem Bilde mit wenig Sorgfalt behandelt. Das Gefängnis Sylvesters ist ein kastenartiger Bau, in abbreviatorischer Weise wiedergegeben, wie Angelico es liebte. Die Porticus, unter welcher der Richter sitzt, zeigt einen spielerischen Charakter. Die Verkürzung der Seitenansicht ist völlig misslungen. Mit der Konstruktion eines Augenpunktes hat sich der Künstler nicht abgegeben. Bei der Anlage dieser Scenerie hat er offenbar keine glückliche Hand gehabt. Wir können daraus keine weiteren Schlüsse ziehen. Das von Angelico zu gleicher Zeit geleistete ist hier nicht überschritten.

Das zweite Bildchen schildert die Ueberwindung des Drachen und die Auferweckung der beiden Magier. Rechts vollzieht sich das Drachenwunder der Legende gemäss in höchst friedfertiger Weise. Sylvester, der sich auf die Kniee niedergelassen und den Mantel über die rechte Schulter zurückgestreift hat, beschreibt mit der Rechten auf dem Kopfe des nur teilweise sichtbaren, langhalsigen Drachen das Zeichen des Kreuzes. Die schräg in das Bild gestellte

[1]) Alinari 640.
[2]) Alinari 10488.
[3]) Alinari 664.

Figur des Heiligen ist in ihrem schwierigen Bewegungsmotive vortrefflich zur Geltung gebracht. Mit würdevollem Ernst in Haltung und Ausdruck vollzieht der Papst den Beschwörungsakt. Hinter ihm stehen die beiden Kleriker, die er, wie ihm nach den Worten des heiligen Petrus befohlen war, mitgenommen hatte. Der eine hat sein Kreuzbanner auf die Flügel des Drachen gesenkt. Der andere, den der üble Geruch des Drachenatems belästigt, hält sich mit der linken Hand die Nase zu und lässt die Rechte in dem weiten linken Aermel ruhen. Die beiden Gestalten, deren Blicke gespannt auf das Thun des Heiligen 'gerichtet sind, sind von grösster Lebendigkeit. Hier sehen wir den Künstler ganz im Fahrwasser des Realismus.

Die linke, grössere Hälfte des Bildes nimmt die Erweckung der von dem Atem des Drachen betäubten Magier ein. Sylvester kniet, etwa in der Mitte des Bildes, mit erhobenen, gefalteten Händen, den Blick nach oben gerichtet, in inbrünstigem Gebete. Der Körper ist dem Hintergrunde zugewandt und in der für den Künstler eigentümlichen Weise schräg in das Bild gestellt. Hinter dem Heiligen stehen die beiden Kleriker. Der vordere mit dem Kirchenbanner erinnert in Typus und Haltung an den bannertragenden Geistlichen auf der Bestattung der Heiligen Cosmas und Damianus (Akademie Florenz), die wir als ein ganz frühes Jugendwerk Pesellinos in Anspruch genommen haben. Zur Linken sind die beiden Magier dargestellt. Einmal liegen sie entseelt am Boden. Die Hände des einen sind über dem Leibe gekreuzt, ganz in derselben Weise, wie bei den Märtyrern auf der Bestattung von Cosmas und Damianus. Die Wiedergabe der Körper ist völlig missglückt. Es sind schwerfällige, unförmige Massen, vom Künstler offenbar aus dem Kopfe, nicht nach dem Modell gezeichnet. Auf keinem seiner Bilder ist es ihm gelungen, einen am Boden liegenden menschlichen Leib naturwahr darzustellen. Seltsamer Weise ruhen die Körper nicht parallel neben einander, sondern divergieren, nur mit den Köpfen zusammenstossend und einen spitzen Winkel bildend. Allenthalben scheint sich geradezu ein Widerwille des Künstlers gegen Parallele bemerkbar zu machen. Neben den toten Magiern knieen dieselben lebend, indem so zwei verschiedene Momente nach dem Brauche der Zeit in naiver Weise zusammengefasst sind. Sie haben die Hände gefaltet und beten dankbar zu Gott. Besonders schön und hingebungsvoll ist der nach oben gerichtete Blick des dem Heiligen zunächst Knieenden. Die Scene wird links abgeschlossen durch eine Gruppe von vier stehenden Figuren, dem Kaiser und dreien seiner Begleiter. Constantin, ein vornehm aussehender Mann mit langem Haar und spitzem Barte, steht ganz im Profil. Auf dem Haupte trägt er den byzantischen Kaiserhut, wie dieser uns auf der Medaglie des Kaisers Palaeologus von der Hand Pisanellos begegnet. Die vorgestreckte Linke weist nach vorn; die Rechte, in der ein in eine Lilie auslaufendes Scepter ruht, drückt zugleich mit vornehmer Haltung einen Zipfel des aufgenommenen Mantels an den Leib. In die Biegung des Handgelenkes weiss der Künstler eine ganz besondere Grazie zu legen.

Die ganze Figur hat etwas ungemein nobeles und würdiges. Während das Gebahren des christlichen Kaisers auszudrücken scheint, dass auch das neue Wunder ihn in seinem Vertrauen zu dem heiligen Bischof nur bestärke, malt sich Staunen und Entsetzen in den Mienen des neben ihm stehenden Alten mit geringeltem Barte, offenbar eines von den Führern der Ungläubigen, dessen Blick unverwandt auf die toten Magier gerichtet ist. Die beiden bartlosen Männer im Florentiner Zeitkostüm, die dem Kaiser folgen, nehmen keinen weiteren Anteil an der Handlung. Der vordere ist vom Rücken gesehen und bietet dem Beschauer den Anblick einer prachtvollen Manteldraperie dar. Zwischen ihm und dem Kaiser blickt ein scharf geschnittenes Antlitz mit spitzer Nase und stechenden Augen aus dem Bilde. Dem charakteristischen Kopfe dieses Mannes, der ein Cappuccio trägt, liegt gewiss eine Porträtstudie zu Grunde.

Wenn wir die Komposition im ganzen betrachten, so können wir die Abwechslung in den Stellungen und Bewegungen der Figuren nicht genug bewundern. Es ist charakteristisch für Pesellino, dass keine einzige in reiner Vorderansicht aufgestellt ist. Kaum zwei Figuren sind mit ihrer Breitseite in dieselbe Ebene verlegt. Dadurch hat jede einzelne eine ganz besondere

raumschaffende Kraft und Bedeutung. Das Auge wird fortgesetzt in verschiedener Richtung dem Hintergrunde zugeführt. Der dreidimensionale Raum wird so in überraschender Weise zum Ausdruck gebracht. Die Komposition schliesst sich im grossen und ganzen an die Diagonalen der Bodenfläche an.

Der Schauplatz des Bildes ist ausserordentlich einfach. Beide Vorgänge spielen sich, räumlich nicht getrennt, auf einem von Mauern eingeschlossenen freien Platze ab, der links die Aussicht auf eine zinnenbekrönte Stadtmauer gewährt, über die einige Gebäude hinausragen. In dem einen haben wir zweifellos die bis zum Schlussringe dargestellte Florentiner Domkuppel zu erkennen, die nach ihrer Vollendung im Jahre 1436 von Papst Eugen IV. eingeweiht wurde. Den Hintergrund nehmen dieselben zackigen, völlig unwirklichen Bergformen ein, die uns bereits auf der Predelle der Cappella Medici begegnet waren; wie eine flache Kulisse ist der Hintergrund angeklebt. Die raumbildende Kraft des Künstlers versagt hier völlig.

Die Erhaltung der beiden Bilder lässt nicht das geringste zu wünschen übrig. Die Farben leuchten in strahlender Schönheit. Ein helles Blau und Rot, mit Weiss gehöht, herrscht vor. Die Goldbordüren, mit denen einzelne Gewandstücke übersät sind, sind hier alle vorhanden, nicht wie bei der Predelle der Cappella Medici durch die Zeit verwischt, und verleihen dem ganzen einen reichen, festlichen Glanz. Die Farbenwahl ist noch ganz durch Angelico beeinflusst. Der farbige Eindruck, den das Auge empfängt, ist ähnlich wie vor einem Bilde Fiesoles. Aber wenn man näher zusieht, machen sich bedeutende technische Unterschiede bemerkbar. Angelico arbeitete zu der Zeit, als Pesellino in seinem Atelier geweilt haben muss, hauptsächlich mit Lokalfarben; die Lichter wurden weiss gehöht. Pesellino sehen wir die Wirkungen, die durch Farbenkontraste hervorgerufen werden, beobachten. Er ringt mit dem Probleme, welche Veränderungen die Lokalfarben erleiden, wenn zu gleicher Zeit andere Farben der Umgebung auf sie einwirken. Es wird ihm klar, dass es ein reines Weiss unter gewöhnlichen Umständen in Wirklichkeit nicht giebt. Interessant ist es z. B. zu sehen, wie bei dem Drachenwunder die weissen Gewänder der Kleriker in ihrer Färbung von der Umgebung abhängig gemacht sind. Das eine reflektiert deutlich das Rot des Mantelfutters des knieenden Heiligen. Die Beispiele dafür liessen sich mehren. So sind die Farbenübergänge bei Pesellino ungleich feiner und studierter, die Nuancen reicher als bei Angelico. Sein Kolorit gewinnt dadurch an Mannigfaltigkeit und zugleich an Plastik.

Die starke Farbigkeit der Bilder wird dadurch noch gesteigert, dass der Künstler es liebt, auch den Baulichkeiten intensive Farben zu verleihen. So sind bei der Scene, wo der Präfekt zu Gericht sitzt, das Gebälk des Säulenbaues, die Kapitäle und die Säulenbasen rot, die Säulen selbst grün. Der Fussboden in der Mitte des Bildes schimmert im Vordergrunde rot, mehr nach hinten unter dem Tische gelb[1]).

Die Modellierung der Gesichter ist die für Pesellino charakteristische, wie wir sie bei der Predelle der Cappella Medici beobachtet haben. Sie sind dunkel konturiert. Die Verteilung von Licht und Schatten ist sorgfältig abgewogen; aber die Art der Behandlung ist im ganzen flacher als bei jener Predelle. Die Formen sind dort noch in höherem Grade zu plastischer Wirkung gesteigert, die Hebungen und Senkungen stärker betont, das Verständnis für die Anatomie ist mehr entwickelt. Die Modellierung steht bei den Bildchen der Sylvester-Legende im grossen und ganzen eben noch unter dem Einfluss Angelicos.

Nach alledem darf es vielleicht nicht zu gewagt erscheinen, eine wenn auch nur ungefähre Datierung der Gemälde zu versuchen. Morelli setzt sie in eine spätere Wirkungszeit des Meisters[2]), wie mir scheint, mit Unrecht. Vergleichen wir sie mit der Predelle der Cappella Medici, so zeigt diese so erhebliche Vorzüge, so bedeutende Fortschritte, dass wir nicht umhin können, sie auf eine höhere Entwickelungsstufe zu stellen. Gegenüber der weichen, gleitenden

[1]) Die Buntheit der Häuser führt Vasari II, 207 schon als eine Eigentümlichkeit Uccellos an.

[2]) Die Galerieen Borghese und Doria-Panfili, Leipzig 1890, p. 334.

Art der Pinselführung, wie sie die Sylvester-Bilder zeigen, macht sich, wie wir gesehen haben, bei der Predelle eine mehr formbildende, mit stärkeren Nivellierungsunterschieden arbeitende Behandlungsweise geltend.

Die Sylvester-Bilder hängen auch mehr mit den frühen Arbeiten Pesellinos zusammen als die Predelle. Auf Beziehungen zu den im Jahre 1437 entstandenen Predellenstücken des Hochaltars von San Marco wurde gelegentlich bereits hingewiesen. Der Tod des heiligen Nicolaus in Perugia lässt ebenfalls solche erkennen. Man vergleiche auf diesem Gemälde z. B. den sich die Augen verhüllenden Kleriker mit jenem des Doriabildes, der das Banner auf den Drachen legt. Welche Uebereinstimmung im Schnitte des Kopfes, in der Durchführung der Gewandung. Die Gewandbehandlung auf den Doria-Bildern hängt mehr mit der jener frühen, durch Angelico beeinflussten Werke zusammen, wenn sich auch schon eine Vorliebe für eine eckige, brüchige Faltengebung kundthut.

So bilden die Scenen der Sylvester-Legende ein interessantes Mittelglied zwischen den ersten Arbeiten Pesellinos und der Predelle der Cappella Medici. Wir sehen ihn noch im Banne der Tradition Angelicos, jedoch dabei selbständig auf neuen Bahnen fortschreitend. Ist er hier noch ein Suchender, so erscheint er später bei der Predelle gefestigt in einem eigenen, ganz persönlichen Stil und schafft frei, dem grossen Zuge seiner Phantasie folgend.

Wann die Sylvester-Bilder nach Rom gelangt sind, lässt sich nicht feststellen. Möglicherweise kamen sie schon zu Lebzeiten des Künstlers in die ewige Stadt, vielleicht auf Bestellung Papst Eugens IV. oder als Geschenk für ihn, der sich vom 23. Juni 1434 bis zum April 1436 und dann wieder vom 27. Januar 1439 bis zum 7. März 1443 in Florenz aufhielt[1]). Dass Filippo Lippi als Geschenk Cosimos de' Medici für den Papst kleine Bildchen malte, ist uns von Vasari überliefert[2]). Sollten sich etwa unter ihnen die Arbeiten Pesellinos befunden haben, ohne dass Vasari deren Erwähnung gethan hätte?

Für einen Papst wie Eugen IV. hätte man kaum einen geeigneteren Gegenstand als die Geschichte des heiligen Sylvester zu bildlichen Darstellungen wählen können. War Sylvester es doch gewesen, der durch Uebernahme des Patrimonium sancti Petri von Kaiser Constantin die weltliche Macht der Kirche begründet hatte, die Eugen eine Zeit lang von seiner römischen Bevölkerung bestritten wurde, so dass er als Flüchtling nach Florenz eilen musste. Auch dem Humanismus gegenüber hatte das Papsttum einen schweren Stand und wohl Ursache, sich auf Sylvester als den Begründer der päpstlichen Herrschaft über den Kirchenstaat zu berufen. Lorenzo Valla, der zum ersten Male wissenschaftlich die Nichtigkeit der Constantinischen Schenkung zu beweisen suchte, hat Eugen IV. niemals, auch nach seiner Revocation nicht, wieder in Gnaden angenommen[3]).

Wie dem auch sei, für die Entwickelung Pesellinos kommt es nur darauf an festgestellt zu haben, dass die Doria-Bilder frühe Arbeiten seiner Hand sind. Dass sie während des zweiten Aufenthaltes Eugens IV. in Florenz, zwischen 1439 und 1443, entstanden sind, ist sehr wahrscheinlich.

Die Bilder für die Familie Alessandri.

Unter den Werken, die Vasari in seinem Kapitel über die Peselli aufführt, nennt er vier Bildchen, die Pesello für die Kapelle der Familie Alessandri in San Pier Maggiore gemalt haben soll. Ed in San Pier Maggiore, nella cappella degli Alessandri, fece quattro storiette di

[1]) Ludwig Pastor, Gesch. der Päpste, 2. Aufl. 1891, p. 246.

[2]) Alcune storiette, che si mandarono a donare da Cosimo a papa Eugenio IV viniziano. Laonde Fra Filippo molta grazia di quest' opera acquistò appresso il papa. Vasari, Opere. Sansoni II, p. 616.

[3]) Pastor, Gesch. der Päpste, I, S. 248 und 442.



PESELLINO: WUNDER DES HEILIGEN ZENOBIUS PARIS SAMMLUNG RUDOLF KANN.



GOZZOLI: WUNDER DES HEILIGEN ZENOBIUS. FLORENZ CASA ALESSANDRI.

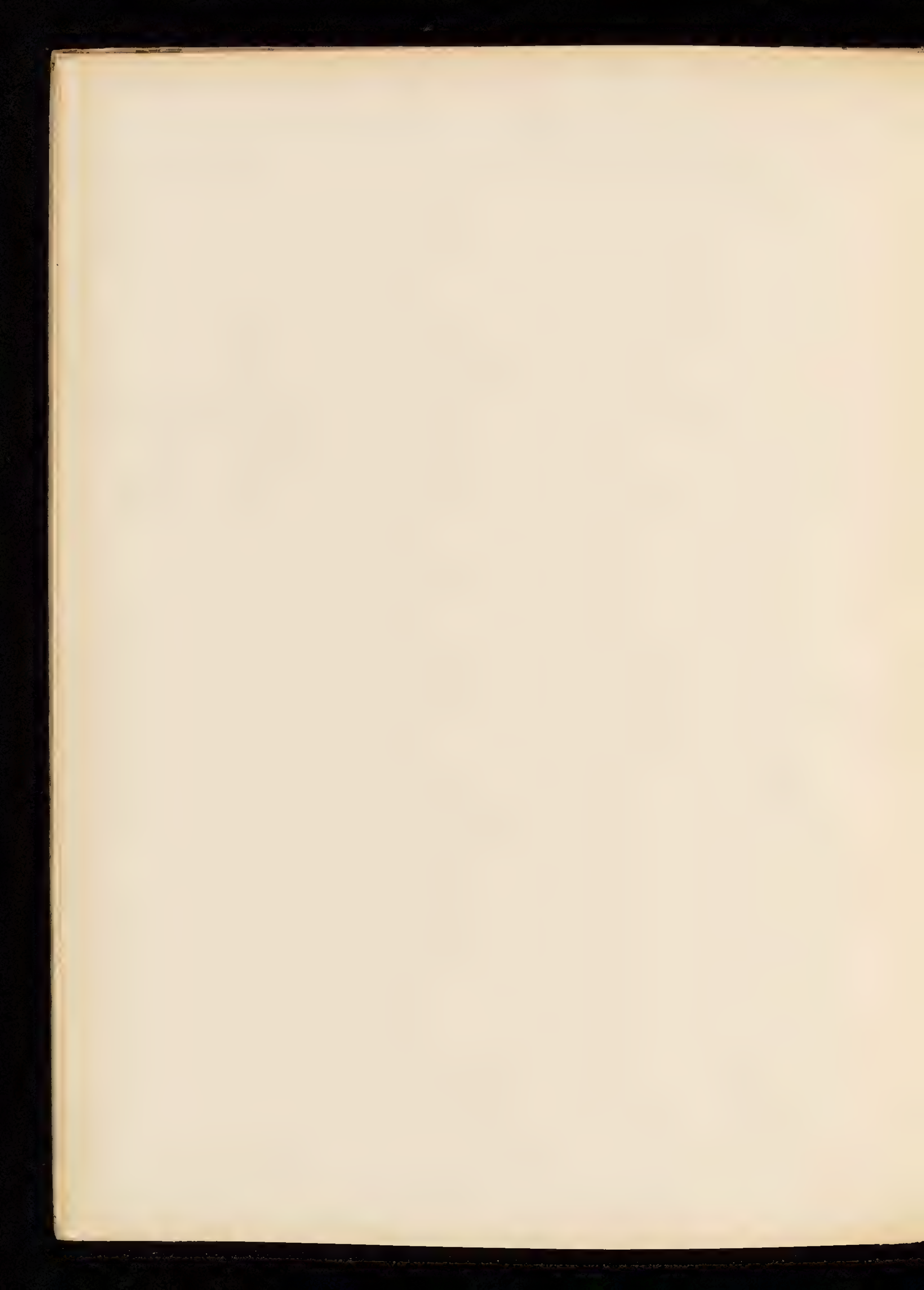


figure piccole di San Piero, die San Paolo, di San Zanobi quando resuscita il figliuolo della vedova; e di San Benedetto. Milanesi bemerkt dazu, dass nach der Zerstörung der Kirche San Pier Maggiore am 8. Juli 1784 diese Gemälde in den Palast der Alessandri gebracht worden wären. Wir haben jedoch keine Gewissheit darüber, dass die damals überführten, noch heute in Casa Alessandri befindlichen Bilder gleichen Inhaltes wirklich die von Vasari bezeichneten sind. Die Tafeln im Palazzo Alessandri des Borgo degli Albizzi stellen übereinstimmend mit der Ueberlieferung Vasaris den Tod des Ananias[1]) aus der Geschichte Petri, die Bekehrung Pauli, die Erweckung des Sohnes der Witwe durch den heiligen Zenobius und den Besuch König Totilas bei dem heiligen Benedikt dar.

Morelli[2]) glaubte, auf die Autorität Vasaris hin diese Arbeiten, wenn auch nicht Pesello, so doch Pesellino zuschreiben zu dürfen, nachdem er sie mit dessen authentischen Werken verglichen hatte. Crowe und Cavalcaselle vermochten in ihnen nicht eigentlich das, was sie die Kunstweise der Peselli nannten, zu erkennen, wurden vielmehr eher an Benozzo Gozzoli erinnert[3]).

Diese Zuschreibung trifft, wie ich glaube, das richtige. An eigenhändige Arbeiten Pesellinos haben wir jedenfalls nicht zu denken.

Nun ist aber von einem der Bilder in Casa Alessandri, dem Wunder des heiligen Zenobius, eine freie Replik erhalten. Sie ist seit langem bekannt und bei D'Agincourt[4]) als Werk Masaccios abgebildet. Crowe und Cavalcaselle, die das Bild in das Oeuvre der Peselli einreihten[5]), sahen es zuerst in der Galerie des Grafen Curti Lepri. Später gelangte es in die Hände einer Witwe Carinci in Rom. Diese verkaufte es im Jahre 1898 an den Kunsthändler Fairfax Murray. Durch dessen Vermittelung ist es in die Sammlung des Herrn Rudolph Kann in Paris gekommen.

Die Hauptgruppe ist auf beiden Bildern die gleiche. Links kniet Zenobius im Bischofsornate mit gefalteten Händen, zur Rechten die Mutter des Kindes. Auf dem Gemälde der Casa Alessandri hat sie die Hände staunend ausgestreckt, auf dem Kannschen ist sie ebenso wie der heilige Bischof mit gefalteten Händen in Anbetung versunken. Zwischen beiden in der Mitte befindet sich das Kind. Es ist (ebenso wie die Magier auf dem Sylvester-Bilde) zweimal dargestellt: tot am Boden liegend und, vom Heiligen zu neuem Leben erweckt, aufrecht mit demütig gefalteten Händen. In der Art, wie das Kind wiedergegeben ist, spricht sich schon der verschiedene künstlerische Charakter der beiden Bilder aus. Gozzoli hat es sich leichter gemacht. Er hat das tote Kind in gerader Richtung horizontal gelegt; dahinter steht das erweckte in strengem Profil. Auf dem Kannschen Bilde liegt es als Leiche verkürzt mit dem Kopf nach hinten am Boden. Wiedererwacht, schreitet es daneben auf den Heiligen, seinen Erretter, zu. Der Meister dieses Bildes stellte sich zweifellos ein weit schwierigeres Problem als Gozzoli, indem er für das Kind Stellungen wählte, die ihm zu starken Verkürzungen Anlass boten.

Während die Anordnung der Bilder im grossen und ganzen die gleiche ist — hinter jeder der Hauptfiguren eine Gruppe von Zuschauern, die die Mitte frei lassen — machen sich im einzelnen bedeutende Verschiedenheiten geltend. Was schon gelegentlich der Kindergruppe gesagt wurde, das tritt auch weiterhin hervor: Dem Kannschen Bilde gegenüber sind bei Gozzoli die Stellungen der Figuren überhaupt vereinfacht. Figuren, die auf dem Pariser Gemälde schräg

---

[1]) Crowe und Cavalcaselle It. A. VI, p. 19 sprechen irrtümlich von dem Falle des Zauberers Simon. Diese falsche Benennung findet sich auch in dem Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 1900, No. VIII, über einen Vortrag, in dem ich die Bilder behandelt habe.

[2]) Die Galerieen Borghese und Doria-Panfili, p. 335.

[3]) Diesem sind sie auch in Berensons Florentine Painters of the Renaissance, New York und London 1896, p. 103 zugeschrieben.

[4]) Sammlung der vorzüglichsten Denkmäler der Malerei, Tafel 147.

[5]) It. A., p. 26 ff.

im Bilde stehen und so ein Raumtiefe schaffendes Element bedeuten, wie der das Kirchenbanner tragende Kleriker und der Jüngling mit staunend erhobenen Händen in der Mitte, sind auf dem der Casa Alessandri parallel zur Bildfläche gestellt. Die ganze Komposition wirkt dadurch flacher.

Das Bild des Herrn Kann steht, wie ja jeder auf den ersten Blick gewahren muss, künstlerisch weit über dem Gozzolis. Betrachten wir seine stilistischen Eigentümlichkeiten nur etwas genauer, so werden wir leicht die Hand Pesellinos darin wiedererkennen. Seine Komposition ist viel übersichtlicher und geschickter und lehnt sich, wie wir schon des öfteren bei



Gozzoli, Benedikt und Totila Florenz Casa Alessandri

unserem Meister bemerkt haben, an die Diagonalen der Bildbodenfläche an. Diese werden durch die Hauptpersonen im Vordergrunde, den Heiligen und die Mutter, weiter durch den Bannerträger und seinen Hintermann auf der linken, durch den Jüngling mit erhobenen Händen und gesenktem Haupte auf der rechten Seite festgelegt und streifen den Körper des stehenden Kindes. Bei Gozzoli ist die für Pesellino so charakteristische Komposition völlig verwischt.

Dass wir auf dem Kannschen Bilde Typen antreffen, die denen auf andern Pesellinoschen Werken verwandt sind, bedarf nur einiger weniger Hinweise. Die Gestalt des heiligen Zenobius ruft uns den Sylvester auf den Doria-Bildern ins Gedächtnis. Der bannertragende Kanoniker kehrt ähnlich auf der zum Altar von San Marco gehörigen Bestattung der Heiligen

Cosmas und Damianus und ihrer Brüder wieder. Und wer nähme nicht in der Gestalt des hinten in der ersten Reihe der rechten Zuschauergruppe stehenden Jünglings mit den zierlich erhobenen Händen und dem wolligen Lockenhaar Pesellinos ganzen bezaubernden Liebreiz wahr? Die Vorzüge in der Ausgestaltung des Raumes, die wir bereits bei anderen Arbeiten seiner Hand beobachtet haben, begegnen uns auch hier wieder. Die Scene spielt auf einem freien Platze, der zu beiden Seiten von Strassenzügen flankiert wird; im Hintergrunde steht eine Kirche mit ausgebildeter Renaissance-Fassade, zu der drei Stufen hinaufführen. Die Häuserreihen ziehen sich an der Kirche vorbei, die in den Platz hineinragt. Zwischen ihnen und der



Gozzoli: Bekehrung Pauli. Florenz Casa Alessandri.

Kirchenfassade sind weiter hinten noch andere, quer vorstehende Baulichkeiten sichtbar, die den Platz abschliessen. Vor dem Gotteshause schreiten zwei Spaziergänger, unbekümmert um den Vorgang, der sich vorn vor ihren Augen abspielt, über den Platz. Der vordere barhäuptig, die Hände in seinen weiten Aermeln bergend, der hintere mit Mantel und Mütze folgend wie ein dienender Geist. Mit welcher Sicherheit hat der Künstler die beiden Figuren, entsprechend verkleinert, in die Tiefe des Bildes gerückt. Giebt es ein Werk der florentinischen Kunst, das lauter, mächtiger den Einfluss der Fresken in der Brancacci-Kapelle verkündete als dieses eben wieder aus der Verborgenheit aufgetauchte Bildchen? Der Strassenprospekt mit seinen Spaziergängern auf der Erweckung der Thabita ist offenbar das Vorbild. Pesellino bietet

noch eine reichere, realistischere Wiedergabe des Schauplatzes. Die an trecentistische Phantasieschöpfungen erinnernden Baulichkeiten, wie wir sie im Vordergrunde des Freskos sehen, fehlen ganz; statt dessen ist der Platz auch zu beiden Seiten von wirklichen Häuserreihen eingeschlossen. Die Befähigung des Künstlers für eine ähnliche Raumschöpfung hatte sich ja bereits gelegentlich des frühen Bildes mit der Bestattung der Heiligen Cosmas und Damianus gezeigt. Hier sehen wir diese Fähigkeit weiter ausgebildet, vervollkommnet.

Gozzoli ist die Darstellung des Stadtplatzes, auf dem sich auch bei ihm der Vorgang abspielt, bei weitem nicht in dem Masse gelungen. Er ist dem Pesellinos gegenüber vereinfacht. Die viel kleinere und unbedeutendere Kirchenfassade hat er ganz in den Hintergrund gerückt. Die Häuserreihe auf der linken Seite fehlt völlig. Das ganze macht einen kleinlicheren und weniger wahrheitsgetreuen Eindruck.

Die Zuschauermenge auf beiden Seiten von Pesellinos Bild giebt uns reichlich Gelegenheit, auch hier wieder das Charakterisierungsvermögen des Künstlers zu bewundern. Die Männer sind alle in florentinische Zeittracht gekleidet. Geistliche und Weltliche wohnen dem Schauspiele bei. Die Massen sind wenig gegliedert. Gedrängt steht Kopf an Kopf. Man wünschte wohl mehr Rhythmus in der Komposition. Um so mehr erfreut man sich an der Individualisierung der einzelnen Gestalten. Da ist links hinter dem Heiligen der fromme Kleriker, der ganz versunken in den Anblick des Wunders die Augen in heiliger Verzückung von dem Kinde nicht loszulösen vermag. Eine prachtvolle Figur ist der feiste Herr mit Mütze neben ihm, ein Weltmann, der die Schleppe seines Mantels aufgenommen hat, den Blick nach vorn zu Boden gesenkt, als suchte er in seinem Inneren nach einer Erklärung für den Vorgang. Auch in der rechten Gruppe sind die Gegensätze der Charaktere vortrefflich zum Ausdruck gebracht. Hier sehen wir zuvorderst einen Alten in scharfem Profil mit Cappuccio, die Hände in der für den Florentiner so charakteristischen Weise in den Aermeln vergraben. Er richtet den Blick starr vorwärts, und in seinen scharfen Zügen malt sich das Bemühen, sich das Unverständliche verständlich zu machen. Ihm wendet sich der junge Florentiner daneben zu, ganz hingenommen von dem mystischen Ereignis, eine jener unbeschreiblich lieblichen Jünglingsgestalten Pesellinos. Er hat die Hände mit jener staunenden Gebärde erhoben, wie sie in gleicher Weise dreimal auf dem Bilde vorkommt.

Die Begabung, lebenswahr und mit scharfem Blick zu individualisieren, verbunden mit einer reizenden Anmut, ist gerade das Bezeichnende für Pesellino. Die Modellierung der Gesichter, die Bildung der Hände ist gleichfalls die für ihn charakteristische. Die Gewandbehandlung ist noch nicht so entwickelt wie auf den Doria-Bildern. Mit ihren zahlreicher auftretenden Parallelfalten nähert sie sich den frühen Arbeiten des Künstlers und der Manier Fra Angelicos. Das Kolorit ist farbiger, zweckbewusster als auf den ersten Werken und steht doch noch nicht auf der Höhe der Sylvester-Bilder. Wir werden also das Pariser Gemälde zwischen diesen und den frühesten Arbeiten anzusetzen haben.

Man hat auch das Kannsche Bild für Gozzoli in Anspruch nehmen wollen[1]). Ich kann das durchaus nicht gelten lassen. Man weise auf einem der zahlreichen früheren Werke Gozzolis einen so realistisch ausgestalteten Stadtplatz mit ähnlicher konsequenter Lichtführung wie bei jenem Gemälde nach, obwohl sich ihm zu solcher Darstellung mannigfach Gelegenheit bot. Welch spielerischer, im ganzen unwirklicher Charakter haftet den Architekturen seiner Fresken in Montefalco an. Man vergleiche nur einmal die Kirchenfassade dort bei der Begegnung der Heiligen Franciscus und Dominicus (Alinari 5435) mit der ganz architektonisch gedachten des Kannschen Bildes. Und wie ganz anders und viel komplizierter und reicher stellt sich dann

[1]) Unter diesem Namen wurde es an Herrn Kann verkauft. Vgl. auch den betreffenden Sitzungsbericht der Kunstgeschichtl. Gesellschaft in Berlin. Vor kurzem hat Giulio Carotti in der Rassegna d'Arte, Maggio 1901, p. 74 das Kannsche Bild als ein Predellenstück zu Gozzolis Madonna von 1461 in der Londoner National-Gallery angesprochen. So sehr er damit für das von der Brera erworbene Wunder des heiligen Dominicus recht haben mag, das durchaus Gozzolis Stil um das Jahr 1460 entspricht, so wenig kann ich es für das ganz anders geartete Kannsche Bild zugeben.

seine Art Baulichkeiten wiederzugeben auf den später entstandenen Fresken in San Gemignano dar. Man zeige mir ferner auf einem Werke Gozzolis ähnliche koloristische Feinheiten wie auf dem Pariser Gemälde. Wo wäre bei ihm diese malerische, auf harmonische Verschmelzung der Farbentöne ausgehende Behandlungsweise zu entdecken, bei ihm, dessen Bestreben von Anfang an mehr auf plastische Deutlichkeit als auf zarte koloristische Reize gerichtet ist. Hart und starr stehen die Lokalfarben auf seinen Bildern neben einander.

Nachdem wir vorher eine Reihe von Gründen angeführt haben, die ganz direkt für Pesellino als den Schöpfer des Kannschen Gemäldes sprechen, haben wir eben, wie ich glaube,



Gozzoli: Tod des Ananias. Florenz Casa Alessandri.

noch dazu den Beweis erbracht, dass es von der Hand Gozzolis, wie behauptet wurde, unmöglich herrühren könne. Dagegen sind an den Bildchen der Casa Alessandri die Kennzeichen von Gozzolis Stil deutlich wahrnehmbar. Wir können auch verschiedene Uebereinstimmungen mit anderen Werken seiner Hand nachweisen. Eine ganz ähnliche Jünglingsfigur wie die, welche auf dem Zenobius-Wunder im Hintergrunde isoliert vor der rechten Zuschauergruppe steht, begegnet uns auf den Fresken von Montefalco bei der Scene, wie der Bischof von Assisi den heiligen Franz mit seinem Mantel verhüllt, unter den Zuschauern links (Alinari 5432). In Tracht, Stellung, Haltung der Hände zeigen beide Gestalten eine grosse Verwandtschaft. Auch unter der linken Zuschauergruppe der Zenobius-Legende können wir dem unmittelbar vorn hinter

dem Heiligen stehenden Mann in der Mütze die Figur eines Gozzolischen Freskos gegenüberstellen. Auf der Berufung des heiligen Augustinus zum Episcopat in San Gemignano (Al. 9554) zeigt der bärtige Greis zur Linken eine ganz übereinstimmende Stellung und einen sehr ähnlichen Mantelwurf. Beide Männer greifen in gleicher Weise mit der Rechten in das Gefälte ihres Mantels. Dieselbe Figur wie auf dem Bilde in Casa Alessandri findet sich auch auf dem Kannschen, nur in anderer Haltung. Wir sehen sie auf jenem ganz im Sinne Gozzolis umgebildet. Und so können wir überhaupt an allen Einzelheiten des Florentiner Bildes verfolgen, wie es nach dem Vorbilde Pesellinos im Geiste Gozzolis umgestaltet worden ist. Endlich sei noch darauf hingewiesen, dass auf der Bekehrung Pauli in Casa Alessandri die Bildung der Engel, die den am Himmel erscheinenden Christus umgeben, der entspricht, die wir bei der Glorifikation des heiligen Franciscus in Montefalco (Alinari 5425) bemerken.

Zu einer ungefähren Datierung der Gozzolischen Bilder in Casa Alessandri bietet uns das umfangreiche Oeuvre des Meisters eine Möglichkeit. Sie gehören jedenfalls in eine verhältnismässig frühe Zeit seines Schaffens. Zu den Fresken in Montefalco zeigen sie Beziehungen. Besonders nahe stehen sie der Madonna vom Jahre 1456 in der Pinakothek von Perugia und der Predelle in den Uffizien mit dem auferstandenen Christus zwischen Johannes und Magdalena, nebst der Vermählung der Catharina und zwei männlichen Heiligen. Den bärtigen männlichen Typus, der uns in Perugia als Hieronymus, auf der Florentiner Predelle als Antonius Abbas begegnet, finden wir in Casa Alessandri auf der Darstellung des Todes des Ananias unter der Zuschauergruppe rechts an vorderster Stelle. Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir annehmen, dass die Gemälde in Casa Alessandri unmittelbar nach Gozzolis Rückkehr nach Florenz entstanden sind, nach 1456, dem letzten Datum, das uns für seine Abwesenheit von Hause durch das Perusiner Bild überliefert ist.

Es kann, wie ich glaube, keinem Zweifel unterliegen, dass Gozzoli für das Zenobius-Wunder die Komposition Pesellinos als Vorlage benutzt habe. Ob auch den drei anderen Bildern der Casa Alessandri Vorbilder Pesellinos zu Grunde liegen, darüber lässt sich nichts gewisses aussagen. Wir können nicht einmal darüber Vermutungen anstellen, ob Pesellino das Wunder des heiligen Zenobius nebst den anderen von Vasari genannten Scenen ursprünglich für die Kapelle der Alessandri gemalt habe, ob diese Bilder dann durch die Arbeiten Gozzolis ersetzt worden seien, oder wie sonst der Vorgang gewesen sein möchte. Irgend welche Schlüsse zu ziehen, ist bei dem vorhandenen Material und dem Mangel an einer sicheren dokumentarischen Ueberlieferung nicht möglich. Die Tradition verband jedenfalls die Scenen in der Cappella Alessandri von San Pier Maggiore mit dem Namen Pesello. Ov' è una tavola di mano di Pesello heisst es in den Bellezze della Città di Firenze[1]), allerdings wohl mit Rücksicht auf die Ueberlieferung bei Vasari.

Zeichnung der Geburt Christi im Louvre.

Unter dem Namen Pesellinos befindet sich in der Zeichnungssammlung des Louvre eine getuschte Federzeichnung: die Geburt Christi. Sie ist braun in braun angelegt. Die Nimben sind golden, der Himmel blau, Berge und Boden grün. Nach den von uns betrachteten Werken Pesellinos wird es nicht schwer fallen, die Zeichnung als eine echte Arbeit seiner Hand anzuerkennen. Sie steht mit den in den vorhergehenden Abschnitten behandelten im engsten Zusammenhange.

Den Vordergrund nehmen Maria, Josef und drei Hirten ein. Zur Linken kniet die Jungfrau in Dreiviertelprofil mit gefalteten Händen. Ein weiter Mantel, der nur auf der Brust

[1]) Bocchi-Cinelli, Florenz 1677, p. 357.



VERKÜNDIGUNG MUSEO POLDI-PEZZOLI



Clet. Braun, Clément & Cie. Dornach u. Paris

GEBURT CHRISTI. PARIS LOUVRE.



ein kleines Stück des Untergewandes sichtbar lässt, umhüllt ihre ganze Gestalt. Ihr Blick ist zu Boden gesenkt. Sie ist ganz in sich gekehrt in stillem Gebete. Seltsamerweise ist sie von dem Kinde abgewandt, das weiter hinten in der aus Reisig geflochtenen Krippe im Stroh liegt. Der kleine Jesus ist in lebhafter Bewegung. Er hat das eine Beinchen gekrümmt, das andere erhoben und arbeitet munter mit den Händchen, ganz wie auf dem Presepe der Florentiner Akademie. Hinter der Krippe lagern Ochs und Esel, die in der Ausbildung der Köpfe gleichfalls an jenes Gemälde erinnern. Ueber der Krippe erhebt sich die auf Pflöcken ruhende Hütte mit Strohdach. Der Berg, an dem sie angebaut ist, gewährt unmittelbar hinter der Krippe den Einblick in eine Höhle, wodurch der Künstler auch der byzantinischen Tradition Rechnung trug.

Rechts vor der Hütte sitzt Josef am Boden. Das Gefälte seines Mantels schiebt sich in der für Pesellino charakteristischen Weise über einander. Sein Haupt, das von einer Kapuze bedeckt ist, ruht in der auf das rechte Knie aufgestützten Hand; die linke liegt auf dem andern Knie. Hier ist er ganz der schläfrige Alte, der, in sich versunken, an dem Vorgange nicht den geringsten Anteil nimmt, wenn auch ohne jeden burlesken Zug, wie ihn deutsche Künstler dem Heiligen aufzuprägen liebten. Er beachtet nicht die drei Hirten, die, von rechts kommend, sich ganz nahe bei ihm niedergelassen haben. Die beiden vorderen knieen barhäuptig mit gefalteten Händen. Der dritte steht hinter ihnen, eine Zipfelmütze auf dem Kopf und einen Dudelsack im Arm. Die zarten Köpfchen erinnern an die Jünglingstypen auf dem Wunder des heiligen Zenobius in der Kannschen Sammlung.

Im Hintergrunde rechts geschieht durch einen vom Himmel herabfliegenden Engel die Verkündigung an die neben ihrer Herde lagernden Hirten. Mit ausgebreiteten Armen verkündet ihnen der senkrecht herabschwebende himmlische Bote das grosse Wunder. Ihre mit Erstaunen ihm zugewandten Blicke werden geblendet. Auch der Schäferhund schaut verwundert nach oben.

Ueber der Hütte jubiliert inzwischen ein Reigen von sechs Engeln. Sie haben sich die Hände gereicht und schwingen sich im Kreise mit anmutigen Bewegungen. Besonders reizend und mit vollendeter Grazie (man beachte wieder die Biegung des Handgelenkes) sind die Hände der beiden vordersten in einander gelegt. Von dem Schwunge emporgewirbelt, flattern die langen Gewänder durch die Luft. Weit besser als es z. B. Fra Angelico bei seinem jüngsten Gerichte der Florentiner Akademie gelang, hat es unser Künstler vermocht, die kreisende Bewegung des Reigens zu veranschaulichen.

Noch eine merkwürdige Erscheinung trägt das Strohdach der Hütte: einen Pfau. Was hat das Haus- und Luxustier vornehmer Herren bei dem heiligen Vorgang in der öden Felseinsamkeit zu schaffen? Sein Vorkommen überrascht uns zunächst auf einem florentinischen Bilde.

In Oberitalien begegnet uns der Pfau häufig auf biblischen Darstellungen. Wie wir im zweiten Kapitel erwähnt haben, liebte es die höfische Kunst, die heiligen Scenen mit dem Prunk einer fürstlichen Hofhaltung zu umgeben. Es war eine beliebte Sitte der Vornehmen, in ihren Gärten allerhand prächtige und kostbare Tiere zu halten. Die Novellen der Zeit wissen bei der Schilderung von Parkanlagen genug davon zu berichten. Der Pfau war ein gern gesehener Ziervogel. Mit seiner Erscheinung verband man noch nicht die Idee der Eitelkeit. Ein rühmendes Wort ist es, wenn der Dichter von seiner Geliebten singt: va soave a guisa di paone[1]).

Für das Vorkommen des Pfauen in der oberitalienischen Malerei giebt es viele Beispiele. Ein Pfau, der das Rad schlägt, begegnet uns auf Jacopo Bellinis Zeichnung der Verkündigung in seinem Skizzenbuche des Louvre[2]). Besonders häufig bemerken wir den Pfau auf Bildern des Veronesen Stefano da Zevio (Madonna mit der heiligen Katharina im Rosenhag, Gemälde-Galerie, Verona; Anbetung der Könige, Brera, Mailand; Fresken in Santa Maria della Scala,

[1]) Carducci, Cantilene etc., p. 118.
[2]) Photographie A. Giraudon, 721.

Verona). Morelli[1]) hat sich infolgedessen sogar veranlasst gesehen, den Pfau gleichsam als Monogramm des Meisters zu betrachten, wovon jedoch keine Rede sein kann. Mit Rücksicht darauf hat man auch versucht, die Louvre-Zeichnung auf Stefano da Zevio zu taufen[2]). Ihre stilistischen Eigentümlichkeiten lassen jedoch eine solche Zuschreibung als sinnlos erscheinen.

Der Pfau tritt in dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts auch in der florentinischen Kunst bei biblischen Darstellungen auf. Wir besitzen jenes höchst interessante frühe Bild der Anbetung der Könige von der Hand Filippo Lippis in der Sammlung Sir Francis Cook zu Richmond (Abbildg. S. 26), wo ebenfalls auf dem Dache der Hütte ein Pfau sich befindet. Auch die Pisanello zugeschriebene Anbetung der Könige in der Berliner Galerie, die ich für ein in Florenz in der Nähe Pesellinos entstandenes Werk ansehen muss[3]), zeigt den Pfau an gleicher Stelle. Ebenso tritt er uns in dem Maso Finiguerra zugeschriebenen Skizzenbuche des British Museum auf dem Dache des Palastes entgegen, in dem Esau seine Erstgeburt an Jakob verkauft[4]). Jedenfalls hat der Pfau von Oberitalien aus, wo er noch bei Crivelli besonders beliebt ist, in der florentinischen Malerei Eingang gefunden. Als Argument gegen den Florentiner Pesellino kann also das Vorkommen des Pfauen auf unserer Zeichnung nicht verwandt werden.

Ganz bezeichnend für ihn ist der landschaftliche Hintergrund auf der rechten Seite, der mit seinen in der Tiefe verlaufenden Bergzügen genau dem entspricht, was uns bei der Predelle der Cappella Medici entgegengetreten ist. Auch diese Zeichnung giebt uns Gelegenheit, die Anlage einer vortrefflichen Lichtführung zu bewundern. Wie ist es dem Künstler gelungen, mit dem von dem Verkündigungsengel ausgehenden Glanze die lagernden Hirten bestrahlen zu lassen. Es ist interessant, auch hier wieder zu beobachten, wie dieses kleine Werkchen ganz auf malerische Wirkungen angelegt ist.

Die Entstehungszeit der Zeichnung ist in die Nähe der Predelle für die Cappella Medici zu rücken, jedenfalls aber wohl früher anzusetzen. Die Modellierung ist noch nicht so scharf, der Faltenwurf weniger konsequent durchgeführt und nicht so grossartig wie auf jenem Werke. Genauer ist der Zeitpunkt nicht zu fixieren.

Der heilige Hieronymus in der Altenburger Galerie.

In der Galerie des Museums Lindenau zu Altenburg hängt ein kleines Gemälde, den heiligen Hieronymus in der Wüste darstellend, das in dem neuen Kataloge der Sammlung Filippo Lippi zugeschrieben ist (Abbildg. S. 57). Auch ich vermag in diesem Bildchen die Hand des Frate zu erkennen. Aber es scheint mir zugleich Stilelemente Pesellinos zu enthalten. Auf dem Absatz eines terrassenförmig abfallenden Felsens kniet im Mittelgrunde der heilige Büsser, ein bartloser, kahlköpfiger Greis. Das Gewand lässt den Oberkörper und den linken Arm ganz frei. Vor dem Heiligen, auf dem Felsen, liegt ein Totenschädel, den er unverwandt anblickt. Die Linke hält ein roh gezimmertes Kreuz, die Rechte den Stein, mit dem er die von dem Gewande entblösste nackte Brust zu schlagen im Begriff ist. Eine auf Stämmen ruhende offene Hütte, die der rechte Bildrand abschneidet, birgt den Kardinalshut des Heiligen. Die Figur trägt offenbar Lippischen Charakter. Wie das Gewand aus dünnem Stoffe sich dem Körper anschmiegt und eine Menge kleiner Fältchen und Brüche bildet, das ist ganz im Sinne des Frate. Auch wie der Heilige sein Büsserkreuz mit abgespreizten Fingern trägt, findet ein

[1]) Die Galerie zu Berlin, Leipzig 1893, p. 71.
[2]) L. M. in der Chronique des Arts, 1889, No. 9, p. 69.
[3]) Vergl. S. 25.
[4]) Sidney Colvin, A florentine picture chronicle, London, Pl. 12—13.

Analogon in einem Bilde Filippos. Auf dem Altargemälde der Krönung Mariae in der Florentiner Akademie hält Johannes der Täufer in der Linken sein Kreuz, kaum zugreifend, mit ähnlicher zierlicher Geberde.

Wie anders präsentiert sich die Gestalt im Vordergrunde. Ein Mönch in Dreiviertelansicht sitzt nach rechts gewandt. Den auf einem Felsabsatz aufliegenden Arm bewegt er nach dem Löwen neben sich und öffnet die Hand, wie um seine vorgestreckte Tatze zu fassen, während die Rechte auf das Knie gestützt ist. Ich glaube, wir haben das Bild so zu denken, dass der Heilige zweimal dargestellt ist, wie es ja oft vorkommt, einmal bei seiner Bussübung im Mittelgrunde, dann vorn, wie er sich eben von dem Löwen die Pranke reichen lässt, um ihm den Dorn auszuziehen. Es scheint mir wenig glaubhaft, dass in der vorderen Hauptfigur nur ein Klosterbruder dargestellt sein sollte, der sich, während der Büsser seiner strengen Pflicht obliegt, mit dem Löwen spielend zerstreute. Und dazu macht doch der Löwe auch ein gar zu betrübtes Gesicht. Es hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich, dass die Gestalt, welche das Auge zunächst auf sich zieht, nur Staffage sein sollte, während der Heilige, dessen Devotion das Bild gewidmet ist, mehr in den Hintergrund gedrängt erscheint. Auch die Verwandtschaft der beiden Köpfe spricht wohl für meine Auffassung. Wenn sie nicht völlig übereinstimmen, so nahm man in damaliger Zeit daran gewiss keinen Anstoss. Seine Erklärung findet das ausserdem leicht, wenn man, wie wir es thun, an eine Ausführung durch zwei Künstler glaubt. Vergleicht man die beiden Figuren mit einander, so ergeben sich gewisse stilistische Verschiedenheiten, so dass man die Mitwirkung zweier Maler anzunehmen genötigt ist. Die grossartige Gewandbehandlung, wie sie die Figur des Vordergrundes zeigt, mit ihren breiten, von scharfen Kanten begrenzten Flächen, ihren tief einschneidenden dunkeln Faltenthälern, werden wir auf Werken Lippis vergebens suchen. Wohl aber entspricht es durchaus Pesellinos Stil. Der Faltenwurf des Mönches geht über das von ihm auf der Predelle der Cappella Medici Geleistete noch hinaus. Er ist grösser angelegt und wirkungsvoller. Analogieen dafür werden uns bei den späteren Werken des Meisters entgegentreten.



Pesellino und Lipp.: Der he . Hieronymus.

An der Modellierung der Gesichter lässt sich die Verschiedenheit der Ausführung kaum noch feststellen. Alle nackten Fleischpartieen sind mit einer bräunlichen Farbe übergangen, die das ursprüngliche Inkarnat völlig verwischt hat. Ueberhaupt ist das Bild im ganzen so hart mitgenommen, dass nur ein Teil des rosafarbenen Gewandes des Hieronymus und der Kopf des Löwen intakt geblieben ist. Soweit wir nach dem uns Erhaltenen urteilen können, beschränkt sich der Anteil Pesellinos auf die Gestalt des Heiligen in Mönchskutte. Ob auch der Löwe von seiner Hand ist, lasse ich dahingestellt.

Sicherlich ist die ganze Scenerie von Lippi geschaffen. Das abgestufte, bräunliche, mit einer grünen Moosschicht überzogene Felsterrain mit dem Kirchlein, das links oben im Hintergrunde hinter dem Berg hervorlugt, ist ganz im Geiste des Frate. Er behält bis in seine spätere Zeit eine ganz schematische, ins Detail gehende Wiedergabe der Felsenlandschaft bei, von der sich Pesellino im Laufe seiner Entwickelung immer mehr losmacht.

Die Sammlung Morelli in Bergamo besitzt eine genau übereinstimmende Wiederholung des Altenburger Bildes. Dass es eine schwache Nachahmung ist, steht ihr an der Stirn ge-

schrieben. Es ist kaum glaublich, wie Morelli das Machwerk in der Art eines Bicci mit Pesellino in Verbindung bringen konnte, worin ihm B. Berenson gefolgt ist. Er glaubte, in ihm ein von Vasari citiertes Gemälde, das Pesello für die Fanciulli della Compagnia di San Giorgio gemalt haben sollte, zu besitzen. Abgesehen davon, dass das Morellische Bild weder von Pesello noch von Pesellino herrühren kann, enthielt das von Vasari angeführte Werk auch noch den Crucifixus. Es ist seitdem in Florenz an Ort und Stelle von Professor H. Brockhaus wiederentdeckt worden[1]).

Wohl aber glaube ich, dass wir in dem Altenburger Bilde, der Vorlage des Morellischen, ein anderes litterarisch beglaubigtes Gemälde erkennen dürfen. Unter den Arbeiten Fra Filippo Lippis erwähnt Vasari[2]), nachdem er eben von einem kleinen Bildchen des heiligen Augustinus gesprochen hat, eine Darstellung des Hieronymus von gleichem Umfange: Ma molto meglio è un S. Jeronimo in penitenza, della medesima grandezza, in guardaroba del duca Cosimo. Das Inventar der Sammlungen des Lorenzo Magnifico führt unter den Mediceischen Kunstschätzen folgendes Gemälde auf: Uno quadro chon chornicie messo d'oro, dipintovi uno sancto Girolamo et uno sancto Francesco di mano di Pesello e Fra Filippo, f. 10[3]). Dass auch dieses ein kleines Bild gewesen sein muss, geht aus der niedrigen Einschätzung von 10 Gulden hervor. Ich glaube nicht daran zweifeln zu dürfen, dass das hier verzeichnete zugleich das von Vasari erwähnte Werk ist, und dass wir es in dem Altenburger Gemälde, in dem wir die Hand von Lippi und Pesellino erkannten, wiedergefunden haben. Wenn es in dem Mediceer-Inventar als Hieronymus und Franciscus beschrieben ist, so scheint mir das allein nicht dagegen zu sprechen. Dem Verfasser der Inventare mochte vielleicht die zweimalige Darstellung des Hieronymus nicht geläufig gewesen sein, und er deutete daher die Mönchsfigur im Vordergrunde unbekümmert auf den heiligen Franciscus. — So hätten Pesellino und Lippi zusammen für den Herzog Cosimo, für den sie gemeinsam das Altarbild für die Kapelle des Noviziates in Santa Croce gearbeitet hatten, auch das Gemälde des heiligen Hieronymus geschaffen.

Die Verkündigung im Museo Poldi-Pezzoli.

Ein kleines Bildchen der Sammlung Poldi-Pezzoli zu Mailand, in der Galerie auf den Namen Ghirlandajos getauft, ist zuerst von Mackowsky richtig als Arbeit Pesellinos bestimmt worden[4]). Es ist lünettenförmig und bildete wahrscheinlich die Bekrönung eines kleinen Madonnengemäldes, das verloren gegangen ist.

Das ausserordentlich anmutige Bildchen fesselt den Beschauer durch seine entzückende Intimität. Der Engel überrascht die Jungfrau in ihrem Schlafgemache. Leise hat er sich vor ihr auf die Kniee gelassen und verkündet ihr die frohe Himmelsbotschaft. Es ist nicht der stürmische Bote des Herrn, der mit Windesschnelle herangebraust kommt, dass Maria jäher Schrecken befällt wie bei Baldovinetti oder Botticelli auf ihren Verkündigungsbildern in den Uffizien. Dieses sanfte Geschöpf mit dem reizenden Lockenköpfchen, den Lilienzweig in der Linken, die Rechte segnend erhoben, dessen engelhaftes Wesen sich nur durch den Nimbus und die grossen, grünen Fittiche kundgiebt, vermag der Jungfrau kein Grauen einzuflössen. Wie eine liebe, traute Erscheinung ist er ihr genaht, in seinem einfachen, grau-violetten, in

[1]) Vgl. meinen Aufsatz: Der Meister des Carrandschen Triptychons im Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml. 1901. p. 54.

[2]) Ed. Sanzoni, II, p. 626.

[3]) Müntz, Les Collections des Médicis. p. 64.

[4]) Die Verkündigung und die Verlobung der heiligen Katharina von Francesco Pesellino. Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. X.

schönem Flusse an den Körper sich anschmiegenden Gewande. Maria sitzt in Dreiviertelansicht vor einem von der Wand herabhängenden grünen Vorhang auf einem gelb und schwarz gemusterten Teppich, in stille Andacht versunken. Der Blick ist in ein aufgeschlagenes Buch versenkt, das sie in der Linken über dem Schosse hält. So behutsam ist ihr der Gesandte des Herrn genaht, dass nicht die leiseste Beunruhigung ihr zu Teil wird, die andachtsvolle Stimmung, in die sie durch die Lektüre des Buches versetzt ist, ungestört fortwirkt. Die Augen schauen nicht auf. Nur die rechte Hand ist mit demutvoller Gebärde vor die Brust gelegt, als von dem Munde des Engels die heiligen Begrüssungsworte Ave Maria erklingen.

Die Anordnung des Bildes ist von grösster Schönheit. Man beachte, wie die beiden Figürchen in den Halbkreis hineinkomponiert sind, wie die Konturen sich der Schwingung der Kreislinie einfügen. Es ist ein melodisches Linienspiel, dessen Wohlklang durch keine Härten gestört wird. Dieses Bild zeichnet bereits den Weg vor, den die Kunst im Cinquecento einschlagen sollte. Es verkündet jene nach höchster Idealität strebende Formensprache, die jeder Komposition einen schwungvollen Rhythmus zu verleihen sich bemüht.

Für Pesellino charakteristisch ist wieder die Darstellung des Gemaches. Sie erinnert lebhaft an das Interieur auf der zur Predelle der Cappella Medici gehörigen Heilung des Beines durch Cosmas und Damian. Im Hintergrunde steht das Bett auf hohem Postamente, sorgsam hergerichtet und wie dort von einer roten Decke mit schwarzen Randstreifen bedeckt. Am Kopfende liegt das Kissen über einer Rolle. Zur Rechten des Gemaches erblickt man eine einfache Thüröffnung, die durch den halbkreisförmig verlaufenden Bildrand schräg abgeschnitten wird. Diese Thüröffnung ist, wie es für Pesellino bezeichnend ist, nichts anderes als ein Mauerausschnitt. Eine behagliche, freundliche Interieurstimmung, die über dem Zimmer ausgebreitet ist, verleiht ihm eine besondere Anziehung. Es ist ein wohnliches Räumchen, dieses jungfräuliche Gemach, dessen Tiefe in schummeriges Dunkel gehüllt ist. Keine jener hellen, glänzenden, reich verzierten Hallen, in denen die Jungfrau so häufig auf Bildern des Quattrocento die Verkündigung des Engels erwartet.

Die ganze Anlage des kleinen Werkes zeigt uns, dass wir uns einer späteren Schaffensperiode Pesellinos genähert haben. Der Faltenwurf ist grosszügiger geworden, wie wir es bereits bei dem Altenburger Hieronymusbilde bemerkt hatten. Das Kolorit hat die höchste Feinheit und Subtilität in der Abwertung der Farbentöne erreicht. In der Haltung der Figuren, der Zeichnung der Köpfe, der Bildung der Hände macht sich nun ein gewisser Anklang an Filippo Lippi bemerkbar.

Bei keinem der von uns betrachteten Werke Pesellinos bis zu der Predelle der Cappella Medici haben wir direkte Einwirkungen Lippis auf den Stil unseres Meisters wahrgenommen. Es ist eins der Hauptergebnisse unserer Untersuchung, dass sie die von Vasari verbreitete Legende zerstört, dass Lippi den massgebenden Einfluss auf Pesellino ausgeübt habe, und dass die Werke beider sich zum Verwechseln ähnlich sähen. Erst in der Zeit seiner künstlerischen Reife hat sich Pesellino an Fra Filippo, mit dem er, wie wir gesehen haben, mehrfach zusammen arbeitete, enger angeschlossen. An Temperament und Veranlagung waren beide Künstler höchst verschieden geartet.

Es ist vielleicht ganz lehrreich, mit Pesellinos Verkündigung das in seiner Form und Auffassung verwandte Bild Lippis in der Londoner National-Gallery zu vergleichen. Beide Werke sind psychologisch auf denselben Ton gestimmt, nur dass Lippi nicht den Grad der Verinnerlichung wie Pesellino erreicht. Alles Aeussere ist gänzlich verschieden. Prächtige, kostbare Gewänder umhüllen die Figuren. Das hallenartige Interieur mit dem Bett im Hintergrunde ist aufs reichste ausgestattet und mit kostbarem Material verziert. Der Vorgang ist hier in eine ganz andere Sphäre gerückt und entbehrt völlig der Intimität, die ihm Pesellino verliehen hat. In formaler Hinsicht schmiegt sich Pesellinos Komposition dem Kreisbogen weit feiner an als die Lippis, welche sich mit ihren steilen Geraden weniger gut der runden Umrahmung einfügt.

Die ganze Art dieser Wiedergabe der Verkündigungsscene geht auf Fra Angelico zurück. Denselben Moment des Vorganges in gleicher Auffassung sehen wir von dem Frate bei seinen Altarbildern in Cortona und im Prado festgehalten. Die Scene spielt sich bei ihm wie bei Lippi in einer offenen, allerdings viel einfacheren Halle ab mit einem Stück Garten daneben. Die Anordnung der Figuren entspricht der bei Pesellino: der knieende Engel in Profil, die Jungfrau in Dreiviertelansicht, während Lippi auch Maria in Profil gesetzt hat.

Vom entwickelungsgeschichtlichen Standpunkte betrachtet, kann kein Zweifel darüber bestehen, dass die Arbeit Pesellinos in kompositioneller wie koloristischer Beziehung der Lippischen gegenüber einen Fortschritt darstellt. Sie weist ihrer ganzen Konception und Tendenz nach unmittelbar auf die klassischen florentiner Maler des Cinquecento, einen Fra Bartolomeo und Andrea del Sarto. Die späteren Madonnenbilder Pesellinos werden uns Gelegenheit bieten, ähnliches zu beobachten. Es sind dieselben Wirkungen, nach denen Pesellino im Kleinen strebt, die dann die klassischen Maler in grossem Massstabe erreichen. Für die Erkenntnis dessen bildet neben den Madonnen dieses winzige Verkündigungsbildchen ein unschätzbares Zeugnis.

Das Altarbild für Pistoja.

Das einzige Werk Pesellinos, über das wir durch dokumentarische Zeugnisse unterrichtet sind, ist das Altarbild, das ihm für die Kirche der Priesterkongregation, der Santissima Trinità in Pistoja, aufgetragen worden war. Vasari schreibt es dem Grossvater Pesello zu und verlegt es in die Kirche San Jacopo. Aber durch Tolomeis Führer von Pistoja wissen wir, dass sich das Gemälde in der vorher genannten Kirche befand. Es stellte nach Vasari eine Trinität, Sankt Zeno und Sankt Jacob dar. Die Trinität, ursprünglich wohl das Mittelbild des Altarwerkes, befindet sich heute in der Londoner National-Gallery. Nach der Aufhebung der Pistojeser Kirche wurde sie nach England verkauft, wo sie Waagen in der Sammlung des Mr. Young Ottley sah. Auf der Versteigerung Davenport-Bromley erwarb sie im Jahre 1863 die National-Gallery.



Trinität. London National-Gallery.

Es ist das letzte Bild, das Pesellino vor seinem Ende in Angriff nahm. Nach seinem Tode entspann sich um dasselbe ein Streit zwischen seiner Witwe Tarsia und seinem Ateliergenossen Piero di Lorenzo. Wie wir aus den erhaltenen Gerichtsakten ersehen, war dieser seit dem Ausscheiden des Zanobi aus der Ateliergenossenschaft mit Pesellino allein associiert, jeder zur Hälfte an dem Gesamtgewinne beteiligt.[1]) Das Pistojeser Bild war von einem gewissen Prete Piero bei Pesellino bestellt worden für einen Preis von 150 Gulden, eine Summe, die eventuell auf 200 erhöht werden sollte, je nachdem Piero di Cosimo de'Medici sein Urteil abgeben würde. Nach dem Tode Pesellinos liess Piero di Lorenzo den Altar mit Beschlag

[1]) Die Dokumente im Anhang. Vgl. auch S. 5.

belegen, indem er behauptete, jener hätte bei seinen Lebzeiten von Prete Piero bereits eine Anzahlung von 20 Goldgulden erhalten, wovon er ihm die ihm zukommende Hälfte schuldig geblieben wäre. Die Witwe Pesellinos protestiert vor Gericht gegen die Sequestration und sagt aus, Piero sei bereits in vollem Umfange befriedigt worden und habe daher kein Recht zu der Beschlagnahme. Wie der Prozess ausging, wissen wir nicht.

Für die Geschichte des Pistojeser Bildes ist es von Interesse, aus der Aussage der Madonna Tarsia zu erfahren, dass es bei dem Tode Pesellinos noch nicht vollendet war (quasi fornita). Eine Betrachtung der Stileigentümlichkeiten des Londoner Gemäldes führt zu dem Resultate, dass Pesellino nur in geringem Masse daran beteiligt gewesen sein kann.

Die Komposition ist die hergebrachte, wie sie uns in den Missalebüchern begegnet, wie sie für die Trinitatis-Altäre mehr oder weniger übereinstimmend verwandt wurde. In einer Strahlenglorie sitzt Gott Vater auf einem Wolkenthrone, von geflügelten Engelsköpfen umgeben. Er hält den auf einer Wolke ruhenden Crucifixus mit beiden Händen. Ueber dem Kreuze schwebt die Taube des heiligen Geistes. Den unteren Teil des Bildes nimmt eine reich ausgeführte Landschaft ein. Bis auf diese wird das Gemälde kaum jemandem ein besonderes künstlerisches Wohlgefallen bereiten.

An den Figuren können wir auf Grund der von uns untersuchten Arbeiten Pesellinos schwerlich bestimmte stilistische Merkmale wahrnehmen, die auf eine eigenhändige Arbeit des Meisters schliessen liessen. Nur die Gewandung Gott Vaters, die tief einschneidenden Faltenfurchen und Brüche des schweren Stoffes verraten seine Art.

Viel Rühmenswertes ist von dem Bilde nicht zu sagen. Bot schon die an ein kirchliches Schema sich anlehnende Komposition für die freie Entfaltung der künstlerischen Phantasie wenig Spielraum, so ist auch die ganze Durchführung wenig interessant und anziehend. Es ist alles so nichtssagend auf diesem Bilde, das Antlitz Gottes mit seiner rein äusserlichen Würde, das zwischen die Schultern gesunkene, wenig edle Haupt Christi mit der konventionellen, vom Künstler kaum nachempfundenen Duldermiene. Die Formen des nackten Körpers sind weichlich und verschwommen. Der Maler besitzt eine oberflächliche anatomische Kenntnis als Schulgut. Aber den menschlichen Organismus als ein Formproblem zur Erzielung einer grossen Wirkung zu erfassen, ist ihm gänzlich versagt. Die Engelsköpfe, welche die Gestalt Gottvaters umflattern, einen Teppich hinter seinem Rücken ausbreiten und die Wolken stützen, auf denen er ruht, sind von einer ganz allgemeinen Lieblichkeit, ohne durch irgend welche besonderen Eigenschaften sinnlicher oder vergeistigter Schönheit das Auge zu fesseln. Fade und blass ist auch das Kolorit mit den hellen Tönen der Gewandstoffe, dem gelblichen Incarnat mit wenig vertieften Schatten.

Darf man die goldig braune Landschaft, die sich unten ohne jegliche Staffage so lieblich ausbreitet, mit dem Fluss, der sich durch Hügel und Wiesengelände schlängelt, auch auf Rechnung des Künstlers setzen, der die darüber schwebende Trinität gemalt hat? Wir werden an anderer Stelle, wenn wir die Landschaften aus Pesellinos späterer Zeit betrachtet haben werden, auf die Frage zurückkommen und dann zeigen, dass sich diese Landschaft mit jenen aufs engste berührt. Hier mag man sich aus Mangel an Vergleichsmaterial vorläufig mit der Feststellung der Thatsache begnügen.

Die Predelle des Pistojeser Altarwerkes war bis vor kurzem verschollen. Sie hat sich jedoch getrennt von dem Altarbild erhalten, und es gelang mir, ihre Teile in Pistojeser Privatbesitz im Hause des Cav. Antonio Gelli festzustellen[1]). Wie oben bemerkt wurde, führt Vasari als Stücke dieses Altares die Gestalten der Heiligen Zeno und Jacobus an. Auf die Legende eben dieser Heiligen, die vermutlich auf den Altarflügeln gemalt waren, beziehen sich zwei der Bilder in Pistoja.

[1]) Prof. H. Brockhaus hatte mich gütigst auf das Bild, das im Jahre 1899 in der Esposizione di arte antica in Pistoja ausgestellt war, hingewiesen. Ich habe zuerst darüber in der Oktobersitzung 1900 der Berliner Kunstgeschichtl. Gesellschaft gesprochen. Sitzungsbericht 1900, No. VIII.

Die vier Bildchen sind in einem neuen Rahmen vereinigt, so dass man nicht mehr zu übersehen vermag, welche Reihenfolge sie ursprünglich einnahmen. Leider sind sie alle so arg zerstört und durch Retouchen so entstellt, dass man bei einer kritischen Betrachtung mehr auf ein ahnendes Nachfühlen als auf ein sicher prüfendes Sehen angewiesen ist.

Aus der Legende des heiligen Zeno ist die Scene zur Darstellung gebracht, wie der Bischof die vom Satan besessene Tochter des Kaisers Gallienus von ihrem Leiden befreit. Die Prinzessin liegt am Boden, gänzlich bewusstlos, ins Leere starrend, im Schosse einer Dienerin. Diese neigt ihr Antlitz besorgt der Leidenden zu. Mit beiden Händen hält sie deren Handgelenke umfasst. Der Teufel entflieht eben dem Munde der Königstochter. Hinter ihr kniet eine noch jugendliche Gestalt von bezauberndem Liebreiz, eine Krone auf dem Haupte, jedenfalls wohl der Vater. Er hat die weiten Aermel seines Mantels zurückgestreift und faltet inbrünstig die Hände. Sein lockiges Haupt ist leicht geneigt, die Augen in den Anblick der Tochter schier vergraben. Jeder Nerv ist angespannt in banger Erwartung: Wird sie genesen? Hinter der Dienerin steht eine andere Frau aufrecht in scharfem Profil, in einen weiten Mantel und Schleiertuch gehüllt, leicht vornüber geneigt mit gefalteten Händen. Diese Gruppe, die die linke Seite des Bildes einnimmt, ist mit einem bewunderungswürdigen Gefühl für eine eurhythmische Komposition zusammengestimmt. Das Auge schwelgt in der Melodie der schön bewegten Linien. Wer anders im Quattrocento war dieses Linienzaubers, verbunden mit so treffender Charakteristik, fähig als Pesellino? Kein Zweifel, durch alle Unbilden hindurch, die das Bild erlitten hat, verspürt man den Hauch seiner jugendfrischen Phantasie. Und ebenso sicher ist es, dass er mit der Ausführung der plumpen, viel zu gross geratenen Bischofsgestalt nichts zu schaffen hat. Der Heilige in seinem Ornate naht sich, das rechte Knie beugend, mit segnend erhobener Rechten, während die Linke den Bischofsstab hält. Hier hat zweifellos wieder dieselbe Hand, welche die Trinität gemalt hat, geschaltet. Auf sie geht auch die Durchführung des Schauplatzes zurück mit der Mauer im Hintergrunde, über welche Baumkronen hinwegragen, und dem ganz im Sinne Pesellinos ausgebildeten Steinthore zur Rechten, das einen Durchblick auf eine Treppe gewährt. An der viel zu steil ansteigenden Bodenfläche kennzeichnet sich der künstlerische Schwächling.

Sankt Jacobus ist der andere Heilige, dessen Bild sich nach Vasari auf dem Pistojeser Altarwerke befand. Der Apostel Jacobus major war der Schutzheilige Pistojas. Seine Enthauptung stellt ein zweites Stück unserer Predelle dar. Ganz im Profil kniet der Märtyrer mit vorgebeugtem Oberkörper und gefalteten Händen. Hinter ihm steht der Henker breitbeinig, eine ordinäre Gestalt, und führt mit beiden Händen das Schwert zum Schlage. Wie anders vollzieht der ungefüge Kerl mit dem plumpen Leib und den langen Beinen seine Aufgabe, als der auch in seinem blutigen Geschäft durch den Zauber der Kunst veredelte Jüngling, der auf Pesellinos Predelle der Florentiner Akademie die Heiligen Cosmas und Damianus richtet. Es verrät sich der gleiche Gehilfe wie zuvor. Wir erkennen ihn auch an der Wiedergabe des viel zu steil dem Hintergrunde zulaufenden Gebäudes zur Rechten wieder, des Gefängnisses, das den Heiligen zuvor geborgen hatte. Ueber die bergige Landschaft lässt sich infolge der völligen Uebermalung kein Urteil fällen.

Ausser den beiden Bildern, die sich auf die von Vasari erwähnten Heiligen beziehen, enthält die Predelle noch zwei andere: Daniel in der Löwengrube und den heiligen Hieronymus, beide von derselben Gehilfenhand.

In einem vergitterten Käfig kniet Daniel in dreiviertel Profil nach links gewendet. Zu beiden Seiten des Käfigs sind zwei offene Thore. Von links stürzen drei, von rechts ein Löwe auf den Propheten zu, aber sie haben ihm nichts an und strecken demütig die Zungen heraus. Nur der Kopf Daniels ist einigermassen von der modernen Uebermalung, die das ganze übrige Bild bedeckt, verschont geblieben. Er hat einen ziemlich nichtssagenden, stumpfen Ausdruck. Die ganze Gestalt in ihrer Dreiviertelstellung ist indessen so wohl proportioniert, so gut bewegt, dass man wohl annehmen darf, der Gehilfe habe sie nach einer Vorzeichnung Pesellinos ausgeführt.



WUNDER DES HEILIGEN ZENO PISTOJA CAV ANTONIO GELLI



ENTHAUPTUNG DES APOSTELS JACOBUS (PIERO DI LORENZO)



Das letzte Bild mit dem heiligen Hieronymus ist wieder eine ganz selbständige Leistung des Gehilfen. In einer Felsenlandschaft sitzt rechts der Heilige mit langem, spitzem Bart im Profil und zieht dem von links sich ihm nahenden Löwen den Dorn aus der Tatze. In der Mitte zwischen den Felsen steht ein Kirchlein. Weiter entfernt bemerkt man zwei Mönche im Gespräch. Ueber die Landschaft müssen wir uns wegen der rohen Uebermalung auch hier einer Erörterung enthalten. Noch so viel lässt sich sehen, dass sie ihrer ganzen Struktur nach von den landschaftlichen Scenerieen, wie wir sie bei Pesellino beobachtet haben und weiter beobachten werden, durchaus verschieden ist. Der Künstler, der das reizende Landschaftsbild unterhalb der Trinität geschaffen hat, kann unmöglich derselbe sein, der hier den nach alter Weise von steil abfallenden Felsstücken eingefassten Flusslauf, die phantastischen Bergformen



Der heilige Hieronymus. Pistoja. Cav. Antonio Gelli.

des Hintergrundes zeichnete, kurz, der so wenig Sinn für die natürliche Beschaffenheit der Landschaft erkennen lässt.

Wir sind also im Stande, den Anteil Pesellinos an dem Pistojeser Altarwerk ganz bestimmt zu begrenzen. Sein ist die Landschaft im Mittelbilde unter der Dreieinigkeit. Von ihm rührt die Gruppe um die besessene Königstochter auf dem Wunder des heiligen Zeno her, er hat vielleicht die Gestalt Daniels entworfen. Alles übrige gehört einem andern Maler an, mit dem wir uns später noch eingehender werden zu beschäftigen haben.

Madonnen.

Die Madonna! — Welchen Zauber birgt nicht dies Wort, denken wir an die florentinische Kunst des Quattrocento! Kaum ausgesprochen, lässt es eine wunderbare Mannigfaltigkeit in der Auffassung, eine Fülle von Hoheit und Liebreiz, von mütterlicher Zärtlichkeit und kind-

licher Anmut in einer glänzenden Entwickelung im Altar- und Hausandachtsbilde vor unserem Blick erstehen. Der Beginn der Renaissance ist für die italienische Kunst zugleich der Anfang eines künstlerischen Madonnenkultus, dem man sich mit Begeisterung, nach immer neuen Variationen des einen Themas suchend, hingiebt.

Im Mittelalter erscheint Maria als die unnahbare Frau mit dem Gottessohne, beide ohne sichtbare Beziehung zu einander, als ein Idol der Anbetung. So tritt sie uns in Giottos grossem Andachtsbilde der Florentiner Akademie entgegen. Die strenge Form wurde zuerst in der Plastik durch Giovanni Pisano gelöst. Er führte menschlich seelische Beziehungen in die Gruppe von Mutter und Kind ein, erfüllte Maria mit Mutterwonne und Mutterglück und liess den Knaben nach menschlicher Kinder Art sich betragen. Die Gruppe ist so nicht nur als Kultusobjekt in ein bestimmtes Verhältnis zu einer gedachten anbetenden Gemeinde gesetzt, sondern die beiden Gestalten führen gleichsam ein Dasein für sich, in gegenseitigem Austausch von Empfindungen, unbekümmert um irgend eine zuschauende Menge. Den Einfluss dieser freieren Richtung lässt Giottos Triptychon mit der Madonna in der Bologneser Pinakothek erkennen, das zwar die Mutter noch in ganz strenger Auffassung, das Kind aber in freierer Haltung und lebhafter Bewegung wiedergiebt.

Mit dem Beginne der Renaissance wurde das Thema der Madonna nach der menschlichen Seite hin, in formaler und seelischer Beziehung, mit stets wechselnder, überreicher Phantasie weiter und weiter ausgebildet. Zunächst in der Plastik. Madonnenreliefs waren der beliebteste Schmuck der Hausaltäre und sind uns als Marmor-, Bronze-, Thon- und Stuckbildwerke in reicher Fülle erhalten.[1])

Donatello war ein Bahnbrecher auf diesem Gebiete. Er stellte die trauteste, innigste Vereinigung von Mutter und Kind her. Die Mutterliebe wurde in ergreifender Weise von ihm zum Ausdruck gebracht. Aber eine gewisse Strenge in Auffassung und Komposition ist ihm stets eigen. Maria ist das hoheitsvolle, göttliche Weib, voll würdigen Ernstes auch in der Erfüllung ihrer Mutterpflichten. Ihr Gesichtstypus klingt zum Teil an das antike Formideal an. Das Kind ist meist im jugendlichsten Alter, von Windeln dicht umwickelt und eng an die Mutter geschmiegt. Eine leise Schwermut schwebt über der Gruppe auch da, wo das Par im heiteren Spiele sich ergötzt.

Neben Donatello ist eine zu gleicher Zeit schaffende Reihe von Florentiner Thonbildnern, in die der sogenannte Meister der Pellegrinikapelle gehört, für die Entwickelung der Madonnenbilder von Bedeutung. In ihren Werken herrscht eine freudige Heiterkeit vor. Der Verkehr von Mutter und Kind zeigt die harmloseste Naivität und ist auf einen zarten, gemütvollen Ton gestimmt. Das Kindchen steht in einem Alter, wo es schon eigener Gefühlsregungen fähig ist. In reizender Weise kommt das Neckische zum Ausdruck.

Zu ihrer vollen künstlerischen Reife wird diese Entwickelung durch Luca della Robbia gebracht. Er besass ein eminentes Formverständnis und infolge seiner Schulung durch Donatello alle Mittel für eine naturalistische Wiedergabe der Aussenwelt. So konnte er mit seiner vollendeten Technik die lieblichsten Verbindungen von Mutter und Kind in überraschender Mannigfaltigkeit durchaus naturwahr gestalten. Seine unerschöpfliche Phantasie schafft immer neue, immer gleich liebenswürdige Umbildungen des Vorwurfes. Nach der Seite des Gemütes hin bringt er die tiefsten seelischen Offenbarungen. Alles Ceremonielle liegt seinen Darstellungen fern, nur das rein Menschliche behält sein Recht. Die ganze Stufenleiter mütterlicher Gefühle, jeder Ausdruck kindlicher Schalkhaftigkeit steht ihm zu Gebote. Mit Verzicht auf alle Feierlichkeit ist die Gruppe zu höchster, entzückendster Intimität geführt.

In der Malerei können wir ähnliche Strömungen wie in der Skulptur verfolgen. Auch hier stossen wir auf eine strengere und eine intimere Auffassung des Madonnenbildes. In cere-

[1]) Vgl. Bodes Aufsatz: Die Madonnendarstellungen von Donatello und Luca della Robbia. Museum, Jahrg. VI. 3. Lieferg. Berlin und Stuttgart, 1901.

monieller, feierlicher Weise erscheint Maria bei Masaccio, bei Fra Angelico, bei Domenico Veneziano. Auch die Madonnen des alten Pesello, wie sie uns auf dem Mittelstücke des Carrandschen Triptychons, der Anbetung der Könige in Montpellier und dem mir gehörigen Bilde entgegentreten, sind auf einen repräsentativen Eindruck berechnet. Desgleichen ist Lippis Madonna auf der Anbetung der Könige (Sir Francis Cook in Richmond) in ganz demselben Sinne regungslos und feierlich gehalten. Auf dem Altargemälde für die Cappella Medici, zu dem Pesellino die Predelle malte, sehen wir ihn mit dem lebhaft und munter sich bewegenden Kinde mehr in den Bahnen der Thonbildner und des Luca della Robbia wandeln.

Diesen Spuren folgte Pesellino. Die Madonnen, die wir von seiner Hand besitzen, sind ausschliesslich kleine Hausandachtsbilder. Die gemalten Madonnendarstellungen verdrängten nach und nach immer mehr die skulpierten in den Häusern der Bürger und Vornehmen. Kaum in einer florentiner Häuslichkeit wird wohl das Bild der Madonna gefehlt haben. Wie uns mehrfach überliefert ist, war es dort Sitte, ein Madonnenbild dem neuvermählten Pare mit in die Ehe[1]) zu geben. Dass die Künstler für solche Gelegenheiten nach einer grösstmöglichen Verinnerlichung des Vorganges strebten und ihre Werke auf einen Ton häuslicher Intimität zu stimmen suchten, ist wohl begreiflich.

So lehnte sich Pesellino bei seinen Hausandachtsbildern nicht an die strengen, feierlichen Madonnen seines Grossvaters Pesello an. Auch die noch in älteren Geleisen sich bewegenden Madonnengemälde Fra Angelicos haben ihm nicht als Vorbilder gedient.

Betrachten wir zunächst die zuerst von B. Berenson richtig auf Pesellino bestimmte Madonna mit Engeln und Heiligen im Musée Condé zu Chantilly. Maria sitzt in der Mitte auf einer Steinbank; ihr Oberkörper ist mit einer Vierteldrehung nach rechts gewendet. Auf dem Kopfe trägt sie ein Häubchen über dem lockigen Haar. Ein blauer Mantel mit gelbem Futter hängt hinter den Schultern herab und ist, den Oberkörper gänzlich frei lassend, mit oben umgeschlagenem Rande über den Schoss gelegt, den er gänzlich bedeckt. Er bildet lange, röhrenförmige Falten und liegt mit mehrfach übereinandergeschobenen Stoffteilen am Boden auf. Es ist ganz dieselbe Art der Gewandbehandlung wie bei den sitzenden Frauen auf dem Wunder des heiligen Antonius der Florentiner Predelle. Auch die Körperbildung Marias entspricht ganz der dortigen: dieselbe schmale, tief eingeschnittene und kurze Brust, der lange Unterleib, das eng an den Rumpf sich anschmiegende Gewand. In lebhaftester Bewegung ist das Kind auf dem Schosse der Mutter. Es ist ganz nackt bis auf ein Tüchlein, das um den Hals gelegt ist und über den Rücken herabfällt. Das linke Aermchen hat es um den Nacken der Mutter geschlungen, als wollte es ihr Haupt zu sich herabziehen; mit dem rechten greift es nach ihrem Brusttuch. Das linke Knie stützt sich auf den Schoss der Mutter, während die rechten Zehen ihr Knie berühren. Der Kopf des Knaben strebt dem Antlitz der Mutter zu, als suche er einen Kuss zu erhaschen. Maria hat den Sohn mit beiden Armen um den Leib gefasst, ihr Gesicht verrät keine Freude über das mutwillige Spiel des Kindes. Mit banger Zärtlichkeit hat sie die Augen gesenkt, ernst und schwermutsvoll: die Schmerzgeborene.

Das Bewegungsproblem, das sich der Künstler bei dieser Gruppe gestellt hat, ist von grösster Kühnheit. Er geht mit der Stellung, die er Maria angewiesen hat, über alles das, was vor ihm in der Malerei geleistet worden war, hinaus. Noch nie war eine Madonna in so unruhiger, vom Beschauer ganz abgewendeter Haltung, noch nie das Kind in so stürmischer Bewegung dargestellt worden. Ein Contrapost von kühnster Erfindung war hier geschaffen. Mit dem Beschauer tritt die Gruppe von Mutter und Kind nicht in den leisesten Kontakt. Beide sind ganz mit sich beschäftigt.

[1]) Ueber die Quadri da spose vgl. Jakob Burckhardt in den Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien. Basel 1898 p. 302. — Ein anderes Quellenbeispiel fand ich: Florenz. Bibl. Naz. Cod. Magliab. II. PII. 110, p. 258: Nel 1470 Benedetto' Aldobrandino di Giorgio dona a Franco suo figliuolo in occasione di pigliar moglie un colmo di Nostra Donna che lo dipinse Zanobi Strozzi e fù stimato R 15. (Aus den Spogli des Scipione Ammirato il Vecchio.)

Ob diese Madonnendarstellung auf eine direkte Beeinflussung durch Lippi zurückzuführen, ob sie durch plastische Werke in der Art der Thonbildner und des Luca della Robbia angeregt worden ist, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Das letzte ist das wahrscheinliche. Aus Lippis früherer Zeit, aus der uns allerdings nur Altargemälde bekannt sind, ist uns keine einzige Madonna erhalten, die eine so freie, lockere, ganz individuelle Komposition zeigte. Auf seinem Bilde für die Cappella Medici, zu dem Pesellino die Predelle schuf, ist zwar das Kind in höchst lebendiger Weise auf dem Schosse der Mutter emporkletternd und an ihren Busen sich anschmiegend dargestellt, aber in der ganzen Haltung der Gruppe herrscht die Starrheit des Devotionsbildes vor. Mutter und Kind sind einer anbetenden Gemeinde sich zuwendend gedacht.

Neu wie die Madonnengruppe ist überhaupt die ganze Anordnung des Pesellinoschen Bildes. Hinter der Steinbank, auf der links von Maria zwei kleine Bücher über einander liegen, stehen sechs Engel, drei zu jeder Seite. Es sind jugendliche Gestalten männlichen und weiblichen Geschlechtes in weltlicher Tracht von weisser Farbe. Nur dass sie die Gottesmutter umgeben, lässt uns darauf schliessen, dass Engel gemeint sind. Keine Flügel, auch kein sonstiges Attribut macht sie als solche kenntlich. Die einen sind in halber Figur, von anderen nur die Köpfe sichtbar. Sie sind im Halbkreis um die Madonna gruppiert; jeder Engel mit einer anderen Kopfhaltung. Die Anordnung ermangelt jeglicher Symmetrie. Die ganze Gruppe trägt einen genrehaften Charakter. Die Figuren zur Linken haben den Blick auf die Madonna gerichtet. Ein echtes Genremotiv ist es, wie der eine Engel sein Lockenköpfchen zur Seite neigt, um über die Schulter seines Nachbars des Anblicks der himmlischen Erscheinung teilhaftig zu werden. Ebenso reckt der erste Engel rechts sein Haupt, um über die Schulter Marias hinwegzublicken. Der mittlere ist von der Madonna ab- und dem im Vordergrunde stehenden heiligen Antonius zugewandt. Von dem dritten ist nur ein Stück seines Kopfes in Profil hinter dem Antlitz des Antonius sichtbar. Diese zwanglose Anordnung der Engel entspricht ganz dem Charakter des Hausandachtsbildes. Kleine menschliche Motive wie die Neugierde spielen in das Gebahren der göttlichen Diener mit hinein. Mit konsequentestem Realismus ist hier zum ersten Male in der Malerei die Scene ausgestaltet. Nur die beiden wuchtigen Heiligenfiguren im Vordergrunde gemahnen in ihrer Monumentalität an den strengen Aufbau eines kirchlichen Bildes. Petrus steht halb nach rechts gewendet, während sein Kopf ganz en face gestellt, der Blick auf den Beschauer gerichtet ist. Ueber blauem Gewande trägt er einen gelben Mantel, der auf der rechten Seite zusammengerafft und über die Schulter geworfen ist, während die rechte Hand einen Zipfel des andern unter dem linken Arme durchgezogenen Endes gefasst hält. In der Linken präsentiert er mit bedeutender Gebärde ein geschlossenes Buch, das Evangelium, gleichsam als Symbol des felsenfesten Glaubens. In diesem Apostel hat Pesellino eine Gestalt von überzeugender Kraft und Grossartigkeit geschaffen. Die herrliche Manteldraperie über dem einfachen, mit langen, gewaltigen Parallelfalten herabfallenden Untergewande ist von monumentalster Wirkung. Während Petrus seinen Glauben hinaus in die Welt verkündet, ist der heilige Eremit Antonius, ein kahlköpfiger Alter mit langem Bart, in schwarzer Kutte mit grauem Ueberwurf, ganz auf sich gestimmt. Er ist in die Lektüre eines Buches vertieft, das er mit beiden Händen festhält. In wunderbarer Weise ist das beschauliche, in sich gekehrte Wesen des Antonius der streitbaren Entschlossenheit Petri gegenübergestellt. Beide Figuren sind zu voller plastischer Erscheinung gebracht und halten wie zwei Säulen der Komposition das ganze Bild zusammen.

Der Vorgang spielt sich auf einer vorn in der Mitte mit einer kleinen Ausbuchtung vorspringenden Steinplatte ab. Mitten auf diesem Vorsprunge steht eine Henkelvase, links davon eine offene Schale, wohl das Badegeschirr des Christkindes. Auf dem Rasenstückchen des Vordergrundes bemerken wir vor dem heiligen Antonius das Attribut des Eremiten, sein Schwein. Eine einfache Nische mit geraden Wänden umschliesst die ganze Komposition.

So steht das kleine Gemälde als Zeugnis eines dem Privatgeschmack entsprechenden Hausandachtsbildchens in rein menschlicher, heiterer Auffassung vor uns. Nicht einmal Heiligen-



MADONNA BERLIN SAMMLUNG HAINAUER.



Phot. Braun, Clément & Cie.

MADONNA CHANTILLY MUSEE CONDÉ.



scheine sind vom Künstler angewendet. Im Kolorit zeigt es alle Vorzüge Pesellinos. Die einheitliche Lichtquelle liegt links. Die Figuren werfen nach rechts kräftige Schlagschatten. Der einen Lichtquelle entsprechend sind die beleuchteten und unbeleuchteten Partieen aufs sorgsamste gegen einander abgewogen. Das Bild scheint wie von einem formmodelnden Sonnenstrahl durchleuchtet. Leider wird die volle, vom Künstler beabsichtigte Wirkung durch eine nicht ganz gute Erhaltung beeinträchtigt.

Ein anderes Hausaltärchen von ganz verschiedenem Charakter befindet sich in der Sammlung von Frau Hainauer zu Berlin. Im Kataloge der Sammlung als Fra Filippo beschrieben, wurde es gelegentlich der Berliner Renaissance-Ausstellung als ein zweifelloses Werk Pesellinos bestimmt.[1]) Es ist von kleinerem Umfange als das Bild in Chantilly und enthält ausser der Madonna nur noch zwei Heilige. Gemalt ist es auf goldenem Grunde mit fein gepunzter Randbordüre. Maria sitzt auf einer bunt marmorierten Steinbank, deren hohe, halbkreisförmig geschwungene Lehne ihre Gestalt bis zur Höhe des Kopfes umschliesst. Die Bank steht auf einer vorn rund vorspringenden Steinstufe. Ein prachtvoll und reich drapierter blauer Mantel mit grünem Futter umgiebt Marias Gestalt über dem hoch gegürteten, rosafarbenen Gewande. Das leicht zur Seite geneigte Haupt bedeckt ein zarter Schleier, dessen linkes Ende zusammengelegt und über Brust und rechte Schulter gezogen ist. Die Schiebungen des Mantelgefältes erinnern uns an die grossartigen Gewandmotive, wie wir sie bei der vorderen Hieronymusfigur des Altenburger Bildes oder bei der Verkündigung des Museo Poldi-Pezzoli beobachtet hatten. Die röhrenförmigen Faltenbildungen, die uns bei der Chantilly-Madonna begegnet waren, sind verschwunden. Dafür schafft sich der Künstler breitere, massigere Flächen und erzielt eine grandiosere Wirkung. Das zeigt uns, dass das Hainauersche Gemälde beträchtlich später als das des Musée Condé entstanden sein muss. Auch der weibliche Körper hat eine seiner natürlichen Beschaffenheit näher kommende Wiedergabe erfahren. Nicht mehr die enge, eingeschnittene Brust, der allzu lange Unterleib. Es kann kein Zweifel obwalten, seitdem der Künstler die Chantilly-Madonna geschaffen, hat er in seiner Entwickelung einen bedeutenden Schritt vorwärts gethan, hat er neue, massgebende Einflüsse empfangen. Das lässt uns auch die Bildung der Hände erkennen. Die linke Hand Marias zeigt nicht mehr die langgestreckte Form. Es ist die mehr rundliche, fleischige Hand mit dem vorspringenden Daumenansatz, wie sie Filippo Lippi eigentümlich ist. Seinem Madonnenideal nähert sich auch das Antlitz Mariae mit dem länglichen Oval und breiten Kinn, den träumerischen Augen. Ihr Blick haftet auf dem Kinde, ganz apathisch, mit einem Anfluge stummer Resignation. Und der Knabe ist doch so mutwillig, so ausgelassen heiter, dass er der Mutter wohl ein Lächeln entlocken könnte. Er ruht in ihren Armen und strampelt mit dem rechten Beinchen, das sie nicht mitgefasst hält; die beiden Händchen patschen an ihren Hals; das Köpfchen ist nach vorn gedreht. Das mit einer Windel, die nur den Oberkörper frei lässt, umwickelte Kind erinnert uns gleichfalls an Lippische Bübchen. Es ist ein zarteres Geschöpf als auf dem Chantilly-Bilde und dem Presepe der Florentiner Predelle.

Wenn wir auch Anklänge im einzelnen an Lippische Kunstweise in dieser Gruppe wahrnahmen, so ist das doch nur nebensächlich und thut der Originalität der ganzen Erfindung und Ausführung keinen Abbruch. Keine einzige Madonna Lippis ist mit einer Stimmung so seligen Behagens erfüllt. Wie eine leise, schwermütig angehauchte Melodie wirkt diese ganz harmonische Erscheinung. Mit wie unbeschreiblicher Zartheit ist das Verhältnis von Mutter und Kind zum Ausdruck gebracht!

Auch hier stehen zwei Heilige zu Seiten der Madonna, auf dem Wiesenboden vor der Thronstufe, links Hieronymus in zinnoberrotem Gewande, rechts Johannes der Täufer, in

[1]) Vgl. Hans Mackowsky in dem Werke: Ausstellung von Werken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz. Berlin, Grote 1899, p. 36. W. Weisbach in der Gazette des Beaux Arts. T. 20. 3e Période 1898, p. 158.

carminfarbenem Mantel über gräulichem Fell. Die beiden edel bewegten Gestalten bilden einen neuen harmonischen Akkord in diesem so melodischen Kunstwerk. Mit vornehmer Gebärde hat Hieronymus mit der Linken seinen Mantel aufgenommen, ein Motiv, das uns bei Pesellino schon des öfteren begegnet ist, während die Rechte, die den Stein umfasst hält, vor der Brust ruht. Der Kardinalshut liegt vor ihm im Grase. Johannes hat den rechten Arm mit ausgestrecktem Zeigefinger erhoben als Verkünder der göttlichen Botschaft, die Linke hält den Kreuzesstab. Er hat ebenso wie das Christuskind, auf das er hinweist, den Blick aus dem Bilde heraus auf den Beschauer gerichtet, während das Antlitz des Hieronymus ihm zugewendet ist. Wie der wunderbare Mantelwurf die schlanke Gestalt umwallt, das erinnert uns an Ghibertis Schönheitsgefühl.

Wer sich in dieses wohlerhaltene und vielleicht feinste und stimmungsvollste der Pesellinoschen Madonnenbildchen vertieft, der wird darin immer neue Reize entdecken, mehr als Worte anzudeuten vermögen. Er wird die delikatesten, für die Zeit der Entstehung beinahe unerhörten koloristischen Effekte wahrnehmen. Das Stoffliche ist in seiner verschiedenen Qualität mit einer wahren Meisterschaft behandelt. Man beachte, wie mit grösster Virtuosität die Glanzlichter aufgesetzt sind, wie sie aufzucken und schillern an dem Untergewande der Maria. Das ist eine Kunst, für welche die rein malerischen Valeurs schon etwas zu bedeuten haben.

Derselben Epoche wie das Hainauersche Bild gehört die Madonna mit Heiligen in der Galerie des Captain Holford in London, Dorchester House, an. Sie trägt dort den Namen Fra Angelicos, ist aber schon von Crowe und Cavalcaselle[1]) mit Recht Pesellino zuerteilt worden. Der ursprüngliche Goldgrund ist grün übermalt. Auf allen Seiten ist ein etwa 1 cm breites Stück neu angesetzt.

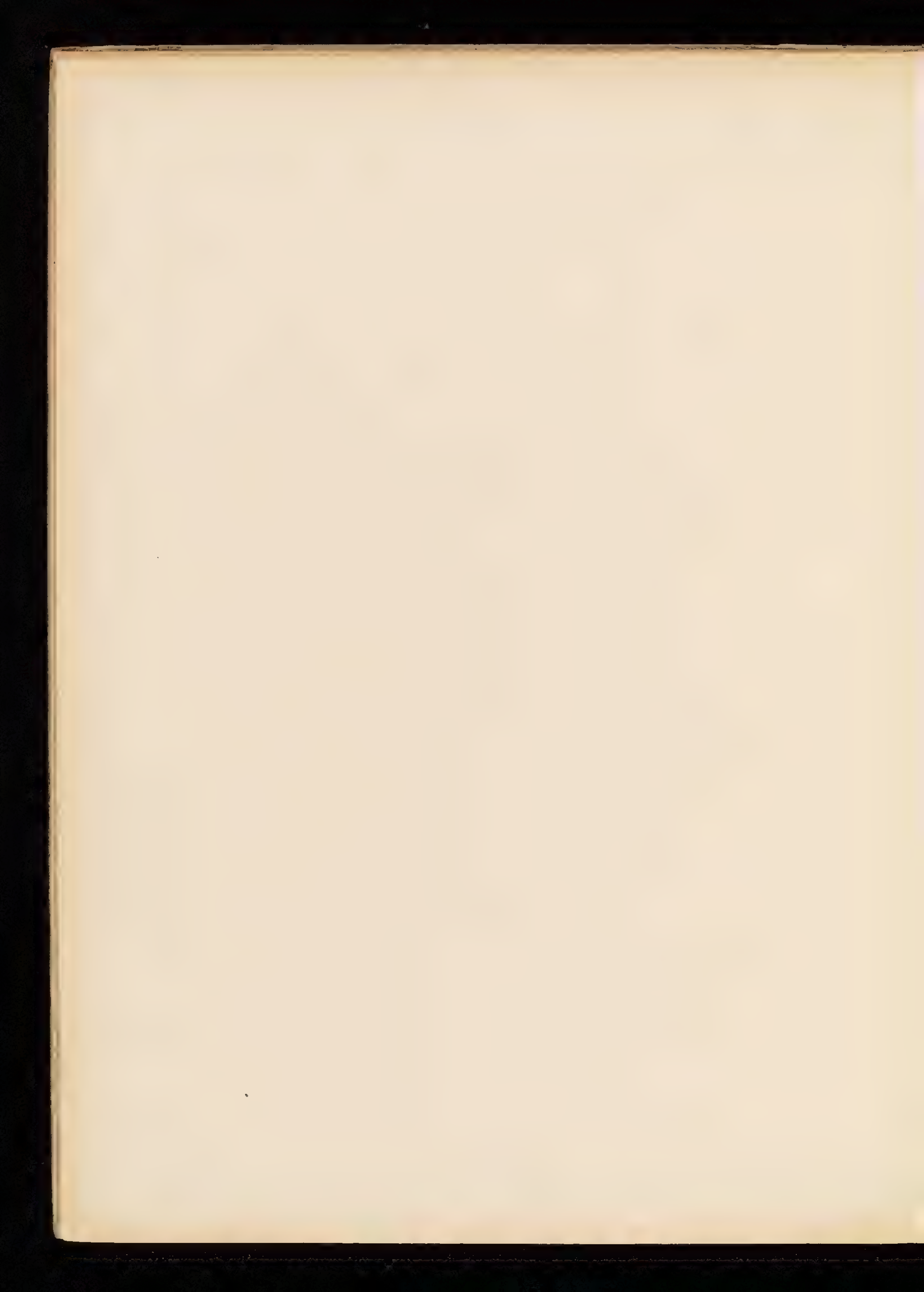
Maria sitzt auf einem durch ihre Gestalt völlig verdeckten Sessel, der wie auf dem Hainauerschen Bilde auf einer vorn ausgebuchteten Marmorstufe steht. Die Farben ihrer Gewandung sind die gleichen wie dort, das Kleid rosa, der Mantel lichtblau, hier allerdings mit gelbem Futter; alle Säume sind reich mit goldenen Borten bestickt. Der Faltenwurf des Mantels ist noch einfacher, grandioser. Fast ganz übereinstimmend ist die Haltung, nur dass der Oberkörper hier noch ein wenig mehr nach rechts zur Seite gedreht ist. Der Blick der Mutter ist intensiver, interessierter auf das Kind gerichtet; der schwermütige Zug gemildert. Das leicht gewellte Haar, das in schönstem Flusse die hohe Stirn umrahmt, wird nur am Hinterkopfe von einem Schleier verdeckt. Das Kind ist dem Beschauer völlig zugekehrt. Es steht im Schosse der Mutter und lehnt sich gegen ihren rechten Arm, der es umfasst hält. Mit beiden Händchen greift es in die um seinen Leib gewickelte Windel. Die linke Hand Marias liegt auf dem rechten Beinchen. Es ist wieder eine ganz nach Lippischer Manier durchgebildete Hand mit den für ihn so charakteristischen abgespreizten Fingern. In der ganzen Gruppe sind wie bei dem Hainauerschen Bilde starke Lippische Einwirkungen wahrzunehmen.

Unmittelbar neben Maria auf der Thronstufe stehen zwei weibliche Heilige mit Büchern, von einer etwas leeren, nichtssagenden Lieblichkeit. Mantelwurf und Gebärden entsprechen hüben und drüben einander ziemlich genau. Die vier Heiligen, die unterhalb der Stufe auf der grünen Wiese stehen, sind gleichfalls ganz symmetrisch zu beiden Seiten Marias gruppiert. Der Madonna zunächst stehen Hieronymus und ein heiliger Bischof (Ludwig von Toulouse?). Der erstere ist hier ein bartloser Kahlkopf mit ascetischem Antlitz, der verzückt zur Madonna aufschaut. Sein Kardinalshut steht vor ihm, an die Thronstufe gelehnt. Seine Gebärde ist ähnlich wie die desselben Heiligen auf dem Hainauerschen Bilde. Mit der Linken greift er in den roten Mantel, die Rechte drückt den Stein an die Brust. Aber diese Gebärde ist hier

[1]) D. A. p. 103. Mit Gozzoli, dem J. P. Richter, Repertor. f. K. 1894, p. 240 das Bild zuschreiben will, hat es nichts zu thun.



MADONNA. LONDON DORCHESTER-HOUSE.



ausdrucksvoller, pathetischer. Das Pathos der Figur steht im Oeuvre Pesellinos ziemlich vereinzelt da. Wir denken unwillkürlich an eine vorübergehende flüchtige Beeinflussung durch Castagno (oder Domenico Veneziano?); wenn nicht eher die Castagneske Empfindungsgewalt unserem Künstler durch seinen Grossvater Pesello vermittelt und hier einmal zum Durchbruch gekommen sein sollte. Die Anregungen, die durch die verschiedenen künstlerischen Strömungen der Renaissance gegeben wurden, sind ja so mannigfaltige, so weit verzweigte, dass es nicht immer möglich ist, die eigentliche Quelle ihrer Wirkungen aufzudecken. In dem Wesen Pesellinos lag jedenfalls jenes Pathos nicht begründet. — Hieronymus gegenüber erblicken wir den Heiligen im Bischofsornat in statuarischer Haltung, in der Rechten den Hirtenstab, in der Linken ein Buch haltend. Ueber dem weissen Rocke liegt der dunkelbraune, vorn auseinandergehende Mantel mit reich bestickten Rändern.

Die Louvresammlung bewahrt von dem oberen Teil dieser Figur bis über die Kniee eine weiss gehöhte Tuschzeichnung[1]). Sie ist hart mitgenommen, aber so viel sich noch erkennen lässt, scheint mir kein Grund vorzuliegen, an ihrer Authencität zu zweifeln. Das Antlitz ist auf dem Bilde reicher durchgeführt. Alles Detail, die Perlenreihen und Edelsteine der Bischofsmütze fehlen auf der Zeichnung. Die Art der Strichführung ist durchaus im Charakter der Zeit und im Stile des Meisters, so dass ich nicht wüsste, weshalb wir nicht eine Vorzeichnung für die Figur des Bildes vor uns sehen sollten. Diese war von dem Künstler offenbar als Bewegungsstudie entworfen worden. Den Bischofsstab gab er nur bis zu der Stelle wieder, wo die Hand ihn umfasst. Ein späterer Nachzeichner hätte wohl die Gestalt nicht auf eine so primitive Stufe reduziert.



Zeichnung zur Holford-Madonna. Louvre.

Das vorderste Heiligenpaar umfasst links Antonius Abbas, rechts Sankt Georg. Mit der Mönchskutte bekleidet, steht Antonius ganz im Profil und liest in einem Buche, das er mit beiden Händen hält. Der bärtige Typus steht dem des Hieronymus auf dem Hainauerschen Bilde nahe, während hier, wie wir gesehen, Hieronymus unbärtig ist. Vielleicht hat Pesellino den bartlosen Hieronymustypus Lippi entlehnt, mit dem zusammen er, wie oben gezeigt wurde, das Bild der Altenburger Galerie geschaffen hat.

Der heilige Georg auf der anderen Seite ist eine jugendliche, kriegerische Gestalt in blauem, reich mit Gold gemustertem Panzer und roten Strumpfhosen. In der Rechten trägt er eine Lanze. Das liebliche Lockenhaupt bedeckt ein Helm. Ein tiefroter Mantel fällt von der rechten Schulter den Rücken hinab über den am Boden stehenden Schild, auf dessen oberem Rande die Hand des Heiligen ruht. Die ganze Gestalt ist ungemein gestreckt, überschlank. Der Oberkörper lehnt sich mit starker Biegung im Kreuze nach rückwärts. Der Heilige erinnert an den gepanzerten Befehlshaber auf Pesellos Hinrichtung der beiden Jünglinge der Nicolaus-Predelle in Casa Buonarroti. Die Aehnlichkeit erstreckt sich nicht nur auf die Haltung und Körperbildung, sondern auch auf die Form und Art der Wiedergabe der Rüstung.

[1]) Katalog der Zeichnungen von Reiset No. 446. Aus der Sammlung Lagoy. Vente Sylvestre 1851.

Dieses Gemälde ist unter den wenigen auf uns gekommenen Madonnen Pesellinos am meisten im Charakter der Altarbilder gehalten. Was seine Komposition betrifft, so steht es in schroffem Gegensatze zu der Chantilly-Madonna. Dort hatte der Künstler das konventionelle Schema mit subjektivster Willkür durchbrochen. Hier baut er das ganze auf der strengsten Symmetrie auf. Mit seinen malerischen Mitteln hat er es reliefartig modelliert. Die weiter zurückstehenden Figuren sind flacher gehalten als die vorderen. Das Gleichmass ist so streng beobachtet, dass die sich entsprechenden Heiligen auf jeder Seite im Raume genau dieselbe Stelle einnehmen. Ohne Beeinträchtigung der Gesamtkomposition könnte man jedes einzelne Figurenpar, das gleichsam eine Schicht für sich bildet und in derselben Ebene liegt, ablösen. Die Gestalten sind kulissenartig hinter einander geschoben, ganz nach altem Schema. Das Werk steht auf einer Stufe der Entwickelung, wo im mehrfigurigen Madonnengemälde jede einzelne Heiligengestalt noch nicht zu völliger körperlicher Plastik gebracht ist und selbständig für sich als bedeutsames Raumgebilde dasteht, wie etwa bei der späteren Madonna Domenico Venezianos oder der Baldovinettis in den Uffizien oder bei den Werken Pietros della Francesca. In dieser Beziehung erscheint, vom entwickelungsgeschichtlichen Standpunkt aus betrachtet, die Komposition bei Pesellinos früherer Chantilly-Madonna fortgeschrittener als die in Dorchester House. Die Holford-Madonna ist ein Altargemälde im kleinen, das nach einer grossen Wirkung strebt. Diese erzielt es jedoch nicht, denn die höchste Stufe monumentaler Idealität zu erreichen, lag ausserhalb der künstlerischen Begabung Pesellinos.

Den Schluss unserer Betrachtungen über die Madonnenbilder mag eine Zeichnung der Uffizien bilden, die Maria mit dem Kinde und der heiligen Katharina darstellt[1]). Die Scene giebt die mystische Vermählung der heiligen Katharina mit dem Christkinde wieder. Maria sitzt wie auf dem Bilde in Chantilly auf einer Steinbank ohne Lehne, die auf der vorn rund vorspringenden Stufe steht. Ihr Oberkörper ist stark nach rechts gedreht, ebenfalls ganz wie auf dem Chantilly-Bilde. Aber die volleren Körperformen, die grossartige Gewandbehandlung zeigen uns, dass das Werk in einer späteren Epoche entstanden sein muss und stilistisch der Hainauerschen und der Holford-Madonna näher steht. Der Typus des schleierlosen Kopfes erinnert am meisten an die Holford-Madonna. Das Kind, ein vortrefflich gezeichnetes munteres und bewegliches Bübchen, sitzt auf dem rechten Knie der Mutter, die es mit beiden Händen um den von einer Windel umschlungenen Leib gefasst hält. Sein linkes Händchen ruht auf ihren Fingern. Mit dem rechten streift es der vor ihm knieenden Katharina den Ring an den ihm entgegengestreckten Mittelfinger der rechten Hand. Das Gesicht Katharinas mit dem lang herabwallenden Haar, dessen Scheitel eine Krone trägt, steht ganz im Profil, die linke Seite des Oberkörpers ist ein wenig vorgeschoben. Ein wundervoller Rhythmus klingt durch die Bewegung der anmutigen Gestalt. Wie fein entspricht die Biegung des Leibes der Körperdrehung Marias. Die linke Hand, die einen Palmzweig trägt, lässt sie auf dem Rade, dem Symbol ihres Martyriums, ruhen. In prachtvollem Falle gleitet über dem enganschliessenden Gewande der Mantel von der rechten Schulter herab und ist auf der anderen Seite über das Rad gelegt. Der herrlich geschwungene Hals, der das leicht vorgeneigte Haupt trägt, ist frei von jeder Bekleidung. Inbrünstig versenkt sich das Auge in den Anblick des mystischen Ringes. Die Heilige ist ganz Hingebung, bis in die sensitiven Fingerspitzen von der Wonne des erhabenen Moments durchschauert.

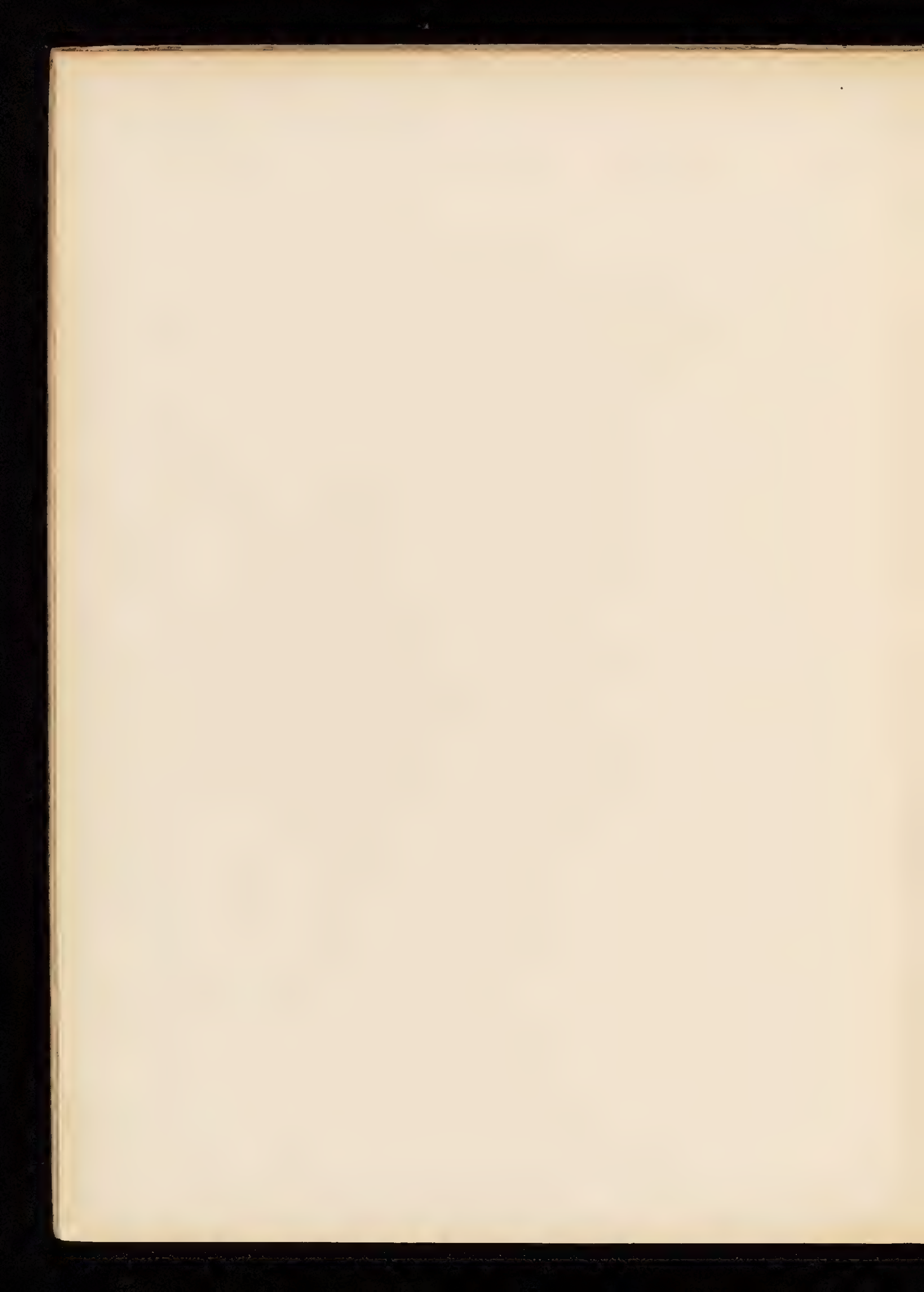
Zweifellos hat die sorgfältig ausgeführte Zeichnung als unmittelbare Vorlage für ein Hausandachtsbildchen gedient[2]). Wenn wir einer ansprechenden Vermutung Jacob Burckhardts folgen wollen[3]), der „für jene besondere, für uns befremdliche Scene, die mystische Vermählung der heiligen Katharina von Alexandrien mit dem Christuskind, die Erklärung darin sucht, dass man sie bei Brautgeschenken für besonders passend erachten mochte", so hätten wir auch in unserer Darstellung den Entwurf für ein Quadro da sposa zu sehen.

[1]) Zuerst von Mackowsky richtig bestimmt in der Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. Bd. X.
[2]) Die Konturen sind durchstochen, wir wissen nicht, ob vom Künstler selbst, um die Zeichnung zu übertragen.
[3]) Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel 1898. p. 303.



Phot. Braun, Clément & Cie, Dornach u. Paris

VERMÄHLUNG DER HEILIGEN KATHARINA. FLORENZ UFFIZIEN.



Ein grosses Altargemälde der Madonna ist uns von der Hand Pesellinos nicht erhalten. Da er als Maler von kleinen Bildchen besonders bekannt und berühmt war, so wird er wohl mit Aufträgen umfangreicher Gemälde kaum überhäuft gewesen sein.

Die Madonnenbildchen, die uns von ihm erhalten sind, zeichnen sich alle durch eine grosse Schlichtheit und Einfachheit aus. Alles pretentiöse ist ängstlich vermieden. Bemerkenswert ist das völlige Fehlen von reichen architektonischen Formen, wie sie z. B. Lippi und auf seinen späteren Bildern auch Fra Angelico bei den Thronen und Hintergründen ihrer Madonnen anzuwenden liebten. Pesellino legt sich in dieser Beziehung die grösste Beschränkung auf. An ihm ist jene Richtung der Florentiner Malerei spurlos vorübergegangen, die in der Verschmelzung von Figürlichem mit klassischen Architekturformen eins ihrer Ideale sah. In ihrer Anspruchslosigkeit sind seine Madonnen vom feinsten poetischen Zauber durchweht, einem Zauber, der sich sowohl auf den psychologischen Inhalt wie das Kolorit erstreckt. An Tiefe der Auffassung kommen ihnen nur wenige frühitalienische Marienbilder gleich. Sie sind kleine, aber kostbare Juwelen für uns in der glänzenden Kette der florentiner Madonnen des Quattrocento.

Weltliche Darstellungen. Trionfi und Allegorieen.

Die Trionfi Petrarcas.

Auf der Early Italian Exhibition des Jahres 1894 in der Londoner New Gallery waren aus der Sammlung von Mrs. Austen unter dem Namen des Piero di Cosimo zwei Cassonetafeln mit Darstellungen der Trionfi Petrarcas ausgestellt, die von allen Sachverständigen sogleich als Arbeiten Pesellinos erkannt wurden. Die vortrefflich erhaltenen Bilder wurden im Jahre 1898 an Mrs. Gardner nach Boston verkauft, wo sie sich noch heute befinden. Zwei der interessantesten und hervorragendsten Werke Pesellinos sind damit leider für Europa verloren gegangen.

Der Illustrationscyklus, der sich an Petrarcas Trionfi anschloss, ist, wie bereits im zweiten Kapitel angedeutet wurde, in Italien weit verbreitet gewesen. In den illustrierten Handschriften begegnen uns zwei verschiedene Versionen. Einmal - und das ist das häufigste - erscheint zu jedem Buche der Dichtung nur ein Bild, den Triumph der betreffenden Allegorie auf einem Wagen darstellend. Andere Handschriften enthalten ausserdem noch Illustrationen, die sich auf bestimmte Vorgänge des Gedichtes beziehen. Das kommt jedoch weit seltener vor.[1]) Für Cassonebilder wurden nur die Triumphzüge der allegorischen Gestalten verwertet.

Die Darstellungen der Wagenzüge können nicht unmittelbar auf den Text der Dichtung Petrarcas zurückgehen. Dieser schildert die ihm erscheinende Vision einer nach antiker Weise auf einem Wagen triumphierenden allegorischen Gestalt nur einmal gelegentlich des Trionfo d'Amore.[2]) Der Trionfo della Castità ist auf einen ganz bestimmten Fall zugespitzt. Hier ist es Laura selbst, die Geliebte des Dichters, die als Vertreterin der Keuschheit auftritt. Sie lässt sich mit dem Liebesgott in einen Kampf ein, der ausführlich geschildert wird, und besiegt ihn. Dann zieht sie im Triumphe mit ihrem Gefolge zum Tempel der Pudicitia auf dem Capitol und legt dort ihre Trophäen nieder. Die Art des Triumphes wird vom Dichter nicht weiter geschildert. Er bewegt sich darüber in ganz allgemeinen Ausdrücken wie:

Con queste e con alquante anime chiare
Trionfar vidi di colui che pria
Veduto avea del mondo trionfare.

oder:

Era il trionfo dove l'onde salse
Percoton Baia;

[1]) Das wichtigste Beispiel: Florenz. Bibl. Laurenziana. Cod. Strozz. 174.
[2]) Kap. 1 V. 13 ff.

Das einzige bestimmte Detail, das der Dichter bei dem Zuge anführt, und das uns auch bei den künstlerischen Darstellungen begegnet, erwähnt er gelegentlich der Schilderung der Rückkehr der Schar vom Kapitol im ersten Kapitel des Trionfo della Morte. Es ist das Hermellinbanner, das die Jungfrauen als Symbol der Keuschheit führen.

Bei dem Trionfo della Morte ist die Idee des Siegeszuges von dem Dichter ganz aufgegeben. Der Tod in der Gestalt eines Weibes begegnet Lauras vom Kapitol kommenden Zuge:

Ed una donna involta in veste negra
Con un furor qual io non so se mai
Al tempo de'giganti fosse a Flegra,
Si mosse . . . .

In welcher Weise der Tod heranstürmte, dafür fanden die Illustratoren bei Petrarca nicht die geringste Anregung.

Ebenso unbestimmt lässt der Dichter die Erscheinung der Fama im ersten Kapitel ihres Triumphes und bedient sich bei der Schilderung ihres Nahens lediglich eines Gleichnisses:

Quale in sul giorno l'amorosa stella
Suol venir d'oriente innanzi al Sole,
Che s'accompagna volentier con ella;
Cotal venia.

Wie anschaulich beschreibt dagegen Boccaccio in seiner vor den Trionfi entstandenen Amorosa Visione die auf einem Wagen triumphierende Fama, die dort den Gegenstand eines Wandgemäldes bildet. Die von ihm angeführten Einzelheiten der Erscheinung begegnen uns auch bei den den Triumph Petrarcas illustrierenden Darstellungen.

Die Zeit wird von Petrarca unter dem Bilde der Sonne eingeführt, während die meisten Illustrationen den Zeitgott Saturn anwenden. Nur einige wenige zeigen, der Dichtung folgend, den Sonnenwagen.[1])

Für den Trionfo della Divinità hatte sich bei den Illustratoren kein bestimmtes, feststehendes Schema herausgebildet. Der Triumph der Göttlichkeit wurde in verschiedener Weise wiedergegeben. Auch hier wurde von einzelnen Künstlern in Uebereinstimmung mit den übrigen Triumphen ein Wagen angewandt, der bald von den Evangelisten, bald von deren Symbolen gezogen wird. Oefter finden wir auch die göttliche Herrlichkeit ganz ohne Wagen, über der Erde auf dem Empyreum thronend, und noch verschiedene andere Variationen.

Wie aus dem gesagten hervorgeht, fand ein Künstler, der die sechs Allegorieen Petrarcas triumphierend darzustellen hatte, bei dem Dichter kaum einen Anhalt für seine Aufgabe[2]). Dass trotzdem von den Illustratoren im grossen und ganzen so übereinstimmende Typen verwandt wurden, erscheint höchst auffällig und lässt sich nicht lediglich damit erklären, dass jene sich an die Ueberschriften der Dichtung angelehnt und nach der Analogie des Trionfo d'Amore die übrigen Allegorieen auch auf Wagen triumphierend dargestellt hätten[3]).

Der Illustrationscyklus, der Elemente enthält, die in der Dichtung nicht zu finden waren und aus ihr nicht geschöpft werden konnten, besteht als etwas selbständiges daneben. Er ist nicht von dem Text abhängig und bezieht sich nicht unmittelbar auf den Text. Die Abweichungen der Illustrationen unter einander beruhen nicht auf Heranziehung verschiedener Textstellen oder auf verschiedener Auslegung von Textstellen. Der Cyklus schliesst sich zwar im allgemeinen an den Ideengang der Dichtung an, kann aber nicht als unmittelbare bildliche Uebertragung des Textes angesehen werden. Bei ihm ist die formale Gleichmässigkeit in ganz anderer Weise gewahrt als bei der Dichtung. Nach alledem scheint es mir höchst unwahrscheinlich, dass die Erfindung des Cyklus der sechs auf Wagen triumphierenden Allegorieen auf einen Illustrator

[1]) So die der Mailändischen Schule angehörige Handschrift: Rom, Bibl. Barberini XLV, 37. Vergl. oben S. 15.

[2]) Was Koerting, Petrarca, Leipzig 1878, p. 717 von der „künstlerischen Anlage der einzelnen Triumphzüge" bei Petrarca sagt, hat gar keinen Sinn.

[3]) So Müntz: Les Triomphes de Pétrarque in La Bibliofilia, Florenz Olschki. Vol. II. April-Mai 1900, p. 8.

zurückgehen sollte. Das letztere würden wir weit eher begreifen, wenn sich etwa ein Darstellungskreis wie der des Cod. Strozz. 174 in der Bibl. Laurenziana, der, abgesehen von den triumphierenden Allegorieen, Bilder enthält, die sich an bestimmte Textstellen anlehnen, allgemein verbreitet hätte. Aber wir können darin doch nur eine Ausnahme sehen. Ich glaube also nicht, dass eine erste gleichsam Urillustration der Trionfi die Quelle für alle späteren Darstellungen gebildet habe.

Der Illustrationscyklus mit den Triumphen der einzelnen Allegorieen als Titelbildern tritt auch erst verhältnismässig lange nach dem Bekanntwerden der Dichtung Petrarcas auf, um die Mitte des Quattrocento. Die früheste mir bekannte illustrierte Handschrift der Trionfi, vom Jahre 1414 datiert[1]), weicht von dem üblichen Schema völlig ab. Sie enthält nur ein Bild, zum Trionfo della Morte: Zwei Rosse ziehen einen mit gotischen Ornamenten verzierten Wagen. Auf diesem sehen wir in der Mitte rückwärts einen geflügelten Engel. Zu beiden Seiten sitzen in chorstuhlartigen Abteilungen je drei Männer. Auf keiner anderen Illustration begegnet uns eine ähnliche Darstellung des Todeszuges.

Man darf, glaube ich, auf Grund des vorhandenen Materials annehmen, dass sich der Illustrationscyklus in seiner bestimmten Gestaltung erst im zweiten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts herausgebildet hat. Dass man die Dichtung nicht hier so, dort anders illustrierte, sondern im allgemeinen ein gleiches Schema anwandte, lässt auf einen gemeinsamen Ausgangspunkt schliessen. Wenn als solcher eine ursprüngliche Handschriftenvorlage, wie wir gesehen haben, kaum in Frage kommen kann, so dürfen wir nach der ganzen Gestaltung der allegorischen Triumphzüge vielleicht auf eine andere Quelle schliessen: die festlichen Aufzüge.

Dass man nach dem Bekanntwerden der Trionfi auf die Idee gekommen wäre, sie bei Aufzügen bildlich darzustellen, erscheint durchaus nicht befremdlich. Es ist hinreichend bekannt, wie beliebt bei Festzügen gerade Darstellungen allegorischer Figuren waren. Petrarcas Epos bot den Anlass, einen Zug von sechs in geistigem Connex stehenden Allegorieen auftreten zu lassen. Die Renaissance konnte keine geeignetere, ihr mehr entsprechende Idee für einen festlichen Aufzug finden. In der That haben wir auch ein Zeugnis, dass die Triumphe dargestellt worden seien, allerdings erst aus späterer Zeit, der zweiten Hälfte des Quattrocento. Wie Reumont[2]) berichtet, sind sie im Jahre 1475 von Florentinern in Neapel aufgeführt worden. Wir erfahren ferner, dass in ganz ähnlicher Weise wie die Trionfi-Illustrationen es zeigen, im Januar 1495 vor dem Herzoge von Mantua eine Allegorie Serafinos dell' Aquila gespielt worden ist, deren Gedanke Petrarcas Canzone: Una donna più bella assai che'l sole entnommen war. Es erschienen die Voluttà, die Virtù, endlich Fama, die jüngere Schwester der Virtù, auf einem Triumphwagen[3]). Dass bei den Aufzügen häufig Allegorieen auf Wagen triumphierend dargestellt wurden, dafür giebt es zahlreiche Beispiele. Für solche Aufzüge war der Name Trionfi allgemein üblich[4]) — nicht nur in Florenz. Auch in Venedig wurden die bei verschiedenen Anlässen veranstalteten Umzüge Andate in trionfo genannt[5]). Wiedergaben solcher Festzüge sind uns auch in ziemlicher Anzahl auf Truhenbildern der Zeit erhalten.

Dass cyklische Darstellungen der bildenden Künste zu dramatischen Aufführungen gewisse Beziehungen hatten, kann gleichfalls mit einem Beispiele belegt werden. Die Unterschriften der früher Baccio Baldini zugeschriebenen Kupferstichfolge der Propheten und Sibyllen bilden Sprüche des Dichters Feo Belcari, die von den genannten Personen in einer Sacra Rappresentazione der Verkündigung gesprochen wurden[6]). Auf andere Beziehungen zwischen den festlichen Aufführungen und den bildenden Künsten wurde im zweiten Abschnitte bereits gelegentlich hingewiesen.

[1]) München, Hof- und Staatsbibl. Cod. ital. 81.
[2]) Lorenzo de' Medici II. p. 434 A. Allerdings giebt er leider seine Quelle nicht an.
[3]) Gaspary, Gesch. der italien. Litteratur, II, p. 215.
[4]) Vgl. Burckhardt, Kultur der Renaissance. 4. Aufl. 1885, II, p. 144 ff.
[5]) Wickhoff im Repertorium f. K. VI, p. 15.
[6]) Sidney Colvin, A Florentine Picture Chronicle. London 1898, p. 10.

Petrarcas Trionfi als allegorischen Wagenzug darzustellen, wofür der Text keinen unmittelbaren Anhalt bietet, ist eine neue, selbständige Idee gewesen, die ich ihrer ganzen Beschaffenheit nach niemandem eher als einem Festdekorateur zutrauen zu dürfen glaube.

Das ergiebt sich noch deutlicher, wenn wir die Wiedergabe der Trionfi-Illustrationen Petrarcas aus dem Quattrocento mit Darstellungen gleicher Triumphe aus früherer Zeit vergleichen. Die Idee des allegorischen Triumphes ist ja nicht von Petrarca erfunden worden. Sie ist vor ihm verbreitet und litterarisch verwertet gewesen. Auch bildliche Trionfi-Darstellungen sind uns ausserhalb des Illustrationscyclus der Dichtung Petrarcas erhalten. Namentlich ist der Triumph des Ruhmes häufiger wiedergegeben worden. Dieser Triumph findet sich als Titelbild in drei Handschriften eines anderen Werkes von Petrarca, der Epitome



Triumph des Ruhmes in Petrarca, Epitome clarissimorum virorum. Paris. Bibl. nat. F. it. 6069 J.

clarissimorum virorum, die noch im Trecento geschrieben worden sind[1]), also zu einer Zeit, als der Illustrationscyklus der Trionfi, des letzten, erst nach dem Tode Petrarcas veröffentlichten Werkes des Dichters, noch nicht entstanden gewesen sein kann. Hier ist der Triumph in ganz idealistischer Weise als eine überirdische, am Himmel schwebende Erscheinung aufgefasst. Im Gegensatze dazu muss die alles realisierende und gleichsam handgreiflich machende Art der Trionfi-Illustrationen des Quattrocento auffallen. Nicht ein einziges Bild begegnet uns mehr in der alten idealisierenden Auffassung. Seine Erklärung findet das leicht, wenn wir für den Illustrationscyklus des Quattrocento wirkliche Umzüge als Vorbilder voraussetzten.

Der Apparat der festlichen Wagenzüge wurde ja gerade seit dem Beginne des Quattrocento erheblich verbessert. Brunelleschi soll auch auf diesem Gebiet einen Fortschritt angebahnt

[1]) Zwei in Paris Bibl. nat. Fonds ital. 6069 I (1379) und 6069 F (jedenfalls noch früher entstanden), eine in Darmstadt.

haben. Regelmässig in jedem Jahre bot in Florenz das Fest des Stadtpatrons, Johannes des Täufers, Gelegenheit zur Veranstaltung eines prunkvollen Umzuges. Die Florentiner bildeten sich zu den bevorzugten Festdekorateuren von ganz Italien heraus. Dass der Illustrationscyklus der Trionfi Petrarcas in seiner festgefügten Gestalt gerade um die Mitte des 15. Jahrhunderts auftritt, und zwar in ganz realistischer Ausbildung, dürfte wohl für unsere Annahme sprechen.

Der Apparat der bildlich wiedergegebenen allegorischen Triumphzüge hält sich fast immer in den Grenzen des in Wirklichkeit Darstellbaren. So phantastisch auch die Wagenausstattung der Allegorieen zum Teil ist, sie überschreitet doch fast niemals das Mass des Konstruierbaren und die Grenzen der mechanischen Gesetze. Und diese Konstruierbarkeit, das Haften an dem Realen, Thatsächlichen, wie wir es bei der Anlage der Trionfi-Illustrationen bemerken, scheint mir auf wirkliche Umzüge als Quelle für die Bilder hinzuweisen.

Unter den künstlerischen Darstellungen der Trionfi bilden auch die Pesellinos in Bezug auf das eben gesagte keine Ausnahme. Bis auf den Trionfo della Divinità ist nicht einer, der sich nicht mit den Mitteln der Technik in Wirklichkeit aufführen liesse. Wie es bei den Cassonebildern das übliche war, hat der Künstler auf jeder der beiden Truhenvorderwände je drei Trionfi zusammengestellt.

Die erste Tafel enthält somit von links nach rechts den Triumph der Liebe, der Keuschheit und des Todes. Der Triumph der Liebe nimmt den grössten Raum, mehr als die Hälfte des Bildes, ein.

Einen vierrädrigen, kastenartigen Wagen mit flachem Deckel ziehen vier weisse im Galopp dahersprengende Rosse, zu Paren angeschirrt. Sie sind nicht nach der Natur gezeichnet, ihre Formen gehen offenbar auf antike Vorbilder zurück. Darstellungen von Pferden aus der römischen Kaiserzeit zeigen so tief einschneidende Rückenlinien. In der Mitte des Wagens ruht eine Kugel, von Flammen umzuckt. Auf ihr steht Amor, der Herr der Erde, eine nackte Jünglingsgestalt mit langen Flügeln. Der Köcher hängt ihm an der linken Seite. Soeben hat er einen Pfeil vom Bogen gelassen. Noch ist die Rechte, die gerade die Sehne abgeschnellt hat, erhoben. Das Ziel ist ein Jüngling, der neben dem ersten Rossepare steht. Um die Stirn Amors ist eine Binde gelegt. Sie sollte eigentlich seine Augen bedecken, als Zeichen seiner Blindheit. Der Künstler wollte jedenfalls das liebliche Antlitz seiner Figur nicht durch die Verhüllung der Augen entstellen. Zwar in dem Gedichte Petrarcas wird die Blindheit des Liebesgottes nicht erwähnt, aber sie war in der Vorstellung des Trecento mit seiner Erscheinung verbunden. L'amor è cieco singt Ser Giovanni Fiorentino in einer Canzone.[1]) Und in einer Ballade des Conte Ricciardo da Battifolle heisst es von Amor: Tu cieco nudo corri e disfrenato.[2]) Der Körperbau des Jünglings ist von grösster Zartheit und Weichheit, die Haltung ausserordentlich leicht und graziös. Der Rumpf und die Beine sind nach vorn gerichtet, nur der Kopf macht eine Biegung nach rechts in der Richtung des Zuges. Das Stehen der Füsse auf der Kugel ist vom Künstler sehr gut wiedergegeben. Die Art der Durchbildung des elastischen, edel geformten Leibes lässt offenbar auf eine antike Vorlage schliessen. An dem Rhythmus des Körperbaues erkennt man das antike Formideal. Die Modellierung der Weichteile, der stark ausgeprägte Einschnitt zwischen Rumpf und Oberschenkeln macht eine antike Marmorfigur — einen Apollo oder Bacchus — als Vorbild wahrscheinlich.

Der Künstler hat seine Vorlage offenbar nur bis zur Brust benutzt und dann Kopf und Arme selbständig angesetzt. Er hat den Rumpf in Vorderansicht wiedergegeben, augenscheinlich so wie er sich die Figur skizziert hatte. Sollte die Gestalt natürlich wirken, so müsste der Oberkörper die Drehung des Kopfes in der Richtung des Pfeilschusses mitmachen. Ein wirklicher Schuss kann in dieser Stellung nicht zu Stande kommen. So hat der Maler den antiken Liebesgott in

[1]) Carducci, Cantilene e Ballate etc. Livorno 1874, p. 186.
[2]) Carducci a. a. O. p. 311.

eine antike Form geprägt, auf Kosten der Wirklichkeitstreue, einem schönen Linienschwunge zu Liebe. Nur äusserst selten können wir bei ihm solche direkten Anlehnungen an die Antike beobachten.

Auf der glatten Fläche des Wagens hocken an den Ecken vier nackte, geflügelte Amorini. Sie halten Schalen in den Händen, aus denen Flammen aufzüngeln. Solche Amorini begegnen uns auf dem Triumphwagen Amors auch bei anderen Darstellungen, mit Bogen (Desco da parto, London Slg. Henry Wagner), mit Musikinstrumenten (Desco da Parto, Turin, Pinakothek)[1]), mit Fackeln (von Jacopo Sellaio, Fiesole, San Ansano).

Das Gefolge, das den Wagen Amors begleitet, setzt sich aus einzelnen Liebesparen zusammen. Drei Pare schreiten dem Zuge voran, gefolgt von zwei Hündchen; die übrigen umgeben Rosse und Wagen. Jedes Par ist mit sich beschäftigt, ohne den übrigen irgend welche Aufmerksamkeit zu bezeigen. Der einzige dramatische Zug wird in die Gruppe durch den Pfeilschuss Amors gebracht. Der Jüngling, gegen den er gerichtet ist, wendet sich jäh von seiner Begleiterin ab. Er blickt nach der Richtung, von der ihm die Waffe droht, und hat den rechten Arm erhoben, als wollte er den Schuss abwehren.

Unbekümmert um diesen Vorgang schreiten die übrigen Pare ruhig ihres Weges. Es ist eine vornehme Gesellschaft von Jünglingen und Frauen in der reichen Zeittracht der Mitte des Quattrocento. Die Kostüme sind von erlesenem Glanze, mit goldenen Stickereien übersät.

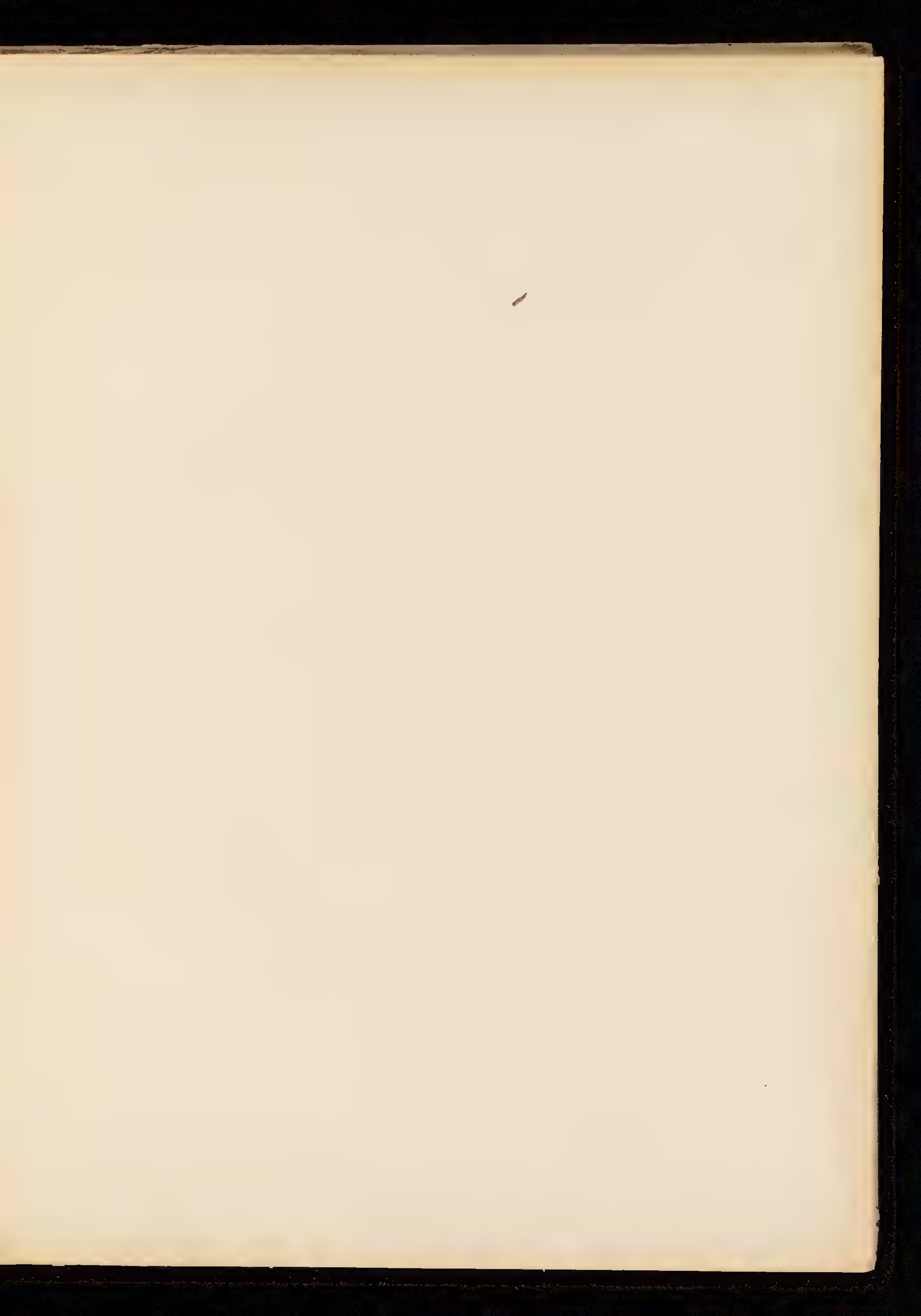
Pesellino hat es verschmäht, irgend eins der berühmten Liebespare aus Petrarca oder anderen romantischen Dichtungen, bestimmt gekennzeichnet, wie es öfter geschah, in seinen Trionfo d'Amore einzuführen. Er hat sich auch jeder moralisierenden Tendenz enthalten und nicht, wie verschiedene seiner Zeitgenossen, Beispiele unheilvoller oder in Thorheit ausartender Liebe in seinen Zug aufgenommen, wie Simson im Schosse der Delila, Phyllis auf Aristoteles reitend[2]) oder Herkules mit Omphale und Virgil im Korbe[3]). Er ist weiter nicht in den Irrtum verfallen, uns ein unentwirrbares Gewühl von Menschen zu schildern, wie es öfter von Seiten der Illustratoren der Trionfi-Manuskripte geschehen ist.

Es zeugt von dem Geschmack und dem Feingefühl des Meisters, dass er sich lediglich von künstlerischen Absichten leiten lässt. Er nimmt nicht mehr Figuren in sein Bild auf, als sich gut verteilen lassen, ohne sich gegenseitig zu drängen und auf die Gesamtkomposition störend zu wirken. Wohlweislich lässt er das erste Par der prächtigen Rosse dem Auge des Beschauers offen, während er, um Monotonie zu vermeiden, das zweite durch ein Liebespar zum Teil verdeckt. Ebenso bleibt die Aussicht auf den Triumphwagen Amors voll erhalten, und nur der hintere Teil des Wagens mit dem zweiten grossen Räderpare wird dem Blick durch zwei Figuren davor entzogen.

Die Liebespare im Gefolge Amors stellen sich als eine erlesene Gesellschaft aus der Zeit des Malers dar; eine Gesellschaft, in deren äusserem Auftreten schon verfeinerte Lebensformen einer hohen Kultur und gesteigerte Genussfähigkeit zum Ausdruck kommen, wie wir uns etwa den Kreis des Decamerone oder des Paradiso degli Alberti vorzustellen haben. Die Jünglinge und Mädchen, für die es zum guten Ton gehörte, sich auf anmutige Tänze, bei denen es auf graziöse Bewegungen aller Glieder ankam, zu verstehen, wissen ihre Körper mit edlem Anstand und im besten Sinne des Wortes kunstvoll zur Schau zu tragen. Mit einer wunderbaren Grandezza schreiten die einzelnen Pare ihres Weges. Auch hier entzückt uns wieder die bis in die Fingerspitzen sich fortpflanzende Anmut der Bewegung, mit der die Frauen ihre schleppenden Gewänder aufnehmen.

Durch die Mannigfaltigkeit der Stellungen hat der Künstler jede Monotonie in der Anordnung der von gleichen Gefühlen beseelten Liebespare vermieden. Am wenigsten sind ihm die (vom Beschauer aus) hinter dem Wagen und den Rossen schreitenden Gruppen

[1]) Abbildg. S. 23.
[2]) Deschi da Parto, London Slg. Henry Wagner und Turin Pinakothek.
[3]) Siena, Pinakothek, dem Paolo Uccello zugeschrieben.





TRIUMPH DER LIEBE, DER KEUSCHHEIT UND



DES TODES BOSTON Mrs GARDNER.



gelungen, die er der Entfernung entsprechend zu verkleinern hatte, und wo er mit dem Hintergrunde ins Gedränge geriet. Sie stehen beträchtlich höher als die vorderen, so dass der Zug auf einer schiefen Ebene dahinzieht, was allerdings bei der bergigen Gegend, durch die er sich bewegt, nicht ganz unnatürlich erscheint. Dem Zuge voran geht eine Gruppe von drei Paren. Möglicherweise ist das vorderste, von dem Maler am liebevollsten behandelte, das Brautpar, für das die Cassoni bestimmt waren[1]), doch sprechen keine sicheren Anzeichen dafür. Dass das Brautpar unter den Figuren der Trionfi-Darstellungen vorkam, zeigt uns ein Cassonebild des South Kensington Museums (4639—'58). Dort ist in dem Herrn und der Dame, die sich, von Gefolge begleitet, begrüssen (zwischen dem Trionfo della Castità und dem Trionfo della Morte), zweifellos das Brautpar wiedergegeben.

Von hervorragender Schönheit sind die beiden letzten Pare der vorderen Reihe. Das Mädchen wendet sich mit leise geneigtem Haupte schwärmerisch ihrem Begleiter zu. Ihr Auge schwelgt beseligt in dem Anblick des Geliebten. Hier bilden die Jünglinge das ruhigere, leidenschaftslosere Element, während bei dem vordersten Pare des Zuges der Mann auf die Jungfrau eindringt. Der letzte der Jünglinge trägt ein Taschentuch in der gesenkten Rechten. Es ist das erste Mal, so weit mir bekannt, dass wir in den Händen einer Figur auf einem italienischen Bilde das Taschentuch antreffen, das nicht „zur Andeutung einer besonderen Intention verwendet" wird, sondern nur zu einer gewissen höfischen Nonchalance der Gebärde Anlass bietet, hier wohl kaum mit Rücksicht auf den schönen Anblick der Hand[2]). Die Jünglingstypen ähneln sich alle mehr oder weniger: zarte, feine Gesichter mit dem über dem Nacken sich auftürmenden dichten, lockigen Haar, wie wir sie schon bei anderen Arbeiten Pesellinos bemerkt haben. Aus dem Kreise dieser Jünglinge genommen scheint auch die schöne, schwärmerische Gestalt, die wir bei der Darstellung der Befreiung Sylvesters aus dem Gefängnisse (Palazzo Doria) bereits bewundert haben. Und wenn wir die letzte Jünglingsfigur der vorderen Reihe noch einmal ins Auge fassen, wie verwandt erscheint sie der männlichen Gestalt auf der Figdorschen Brautschachtel, welche der Geliebten das Herz darreicht.[3]) Dieser Jünglingstypus ist der für romantische und Minnedarstellungen beliebte. In seiner höchsten Verfeinerung erscheint er in der ersten Hälfte des Quattrocento bei Pesellino. Den romantischen Zauber des Trionfo d'Amore hat kein anderer Künstler so wie er enthüllt. Er hielt, sicherlich bewusst, alles historische fern und beschränkte sich darauf, den romantischen Gehalt mit feinem poetischem Gefühle zum Ausdruck zu bringen.

Dass der Trionfo d'Amore, obwohl er in Petrarcas Dichtung der erste und niedrigste Triumph ist, auf einem Bilde, das zum Schmucke einer Brauttruhe diente, den weitesten Raum einnahm, ist nur zu natürlich. Zusammengedrängt erscheint daneben der Trionfo della Castità. Er zieht aus der Tiefe des Bildes schräg dem Vordergrunde zu und kann sich daher auch nicht in der Weise entwickeln, wie der voll sich entfaltende Triumph der Liebe. Der vierräderige Wagen, dessen Aufbau dieselbe Form zeigt, wie der des Liebesgottes, wird — wie gewöhnlich — von den beiden Einhörnern gezogen, denen ein Hündchen vorantrabt. Die glatte Wagenfläche trägt hier einen Stufenpodest, der mit einem kostbar gestickten Tuch überspannt ist. Auf der unteren Stufe sitzt Amor, die Hände auf dem Rücken gefesselt, den Blick traurig zu Boden gesenkt. Hier zeigt der nackte Knabenkörper nicht eine Spur antiker Formenpracht. Der Künstler scheint vielmehr die Stellung an einem lebenden Modell studiert zu haben, wofür die wenigstens im grossen und ganzen richtig angedeutete Funktion der Muskeln spricht. Auf der oberen Stufe sitzt auf einem Stuhle Castità in einem langen, zwiefach gegürteten Gewande. Die auf dem Knie aufliegende Rechte hält ein Buch, die Linke einen Zweig, die meist angewandten Attribute[4]). Der Wagen ist von einer Schar Jungfrauen in reicher Kleidung dicht

[1]) Der Jüngling unterscheidet sich auch im Kostüm von den anderen.
[2]) Vgl. Jacob Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel 1898, p. 265 (Das Portrait).
[3]) Abbildg. S. 22.
[4]) Manchmal trägt sie auch selbst das Hermelinbanner.

umdrängt. Sie haben alle ebenso wie Castità selbst den Kopf leicht auf die Seite gesenkt und zeigen den gleichen stereotypen Gesichtsausdruck. In ihrem Wesen liegt etwas elegisches. Ueber ihr Antlitz ist derselbe Zug leiser Schwermut gebreitet, wie gewöhnlich bei den für Pesellino charakteristischen Jünglingstypen. Ein unbestimmtes Verlangen, ein romantisches Sehnen klingt uns aus ihrem Gebahren entgegen. Jede einzelne Gestalt giebt sich für sich ihren Gefühlen hin und bekümmert sich nicht um die Nachbarinnen. Es kommt daher auch keine rechte Gruppierung zu Stande; die ganze Anordnung ist dem Künstler hier weniger gelungen. Zwei Frauen, die, obwohl weiter hinten stehend, dem Zuge voranschreitend zu denken sind, deuten an, dass dieser, im Vordergrunde des Bildes angelangt, eben wieder eine Biegung nach rückwärts zu machen im Begriff ist. Die eine trägt das Banner mit dem Hermelin als Symbol der Keuschheit, von dem Petrarca singt:

Era la lor vittoriosa insegna
In campo verde un candido armellino.

Ob sich unter der ersten einzelnen, den Zug anführenden Jungfrau der Künstler Madonna Laura vorgestellt hat, wer wollte das entscheiden. Möglich, ja sogar wahrscheinlich ist es, denn an dieser Stelle kommt der Schar von rechts der Triumph des Todes entgegen.

Er nimmt den kleinsten Raum auf dem Bilde ein. Zwei magere, schwarze Büffel ziehen den nur bis zur Axe des ersten Räderpares sichtbaren Wagen. Er ist sarkophagartig geformt und von einem schmalen, schwarzen Leichenteppich mit weissem Kreuze bedeckt.

Oben steht der Tod, in rascher, schreitender Bewegung. Er hat die Gestalt eines Weibes mit langem, flatterndem Haar und Flügeln. Ein kurzes, zerfetztes Gewand hängt um den dürren Leib, auf der rechten Schulter ruht die Sense. Derselbe Typus wie auf dem ergreifenden Todesgemälde des Camposanto zu Pisa. In der Gestalt eines Weibes begegnet auch bei Petrarca der Tod Laura und ihren Genossinnen. Ueber Tote rasseln die Räder des Wagens hinweg. Ein dürrer, blätterloser Baum im Hintergrunde deutet die Oede und Verlassenheit des Todes an. Ganz vorn liegt ein nackter Leichnam, steif und ungeschickt gezeichnet, auf den ein Rabe zufliegt. Man kann sich kaum einen grösseren Gegensatz vorstellen, als zwischen dieser ungelenken, gerade am Boden liegenden Gestalt des Toten und der edlen Aktfigur, die uns der Künstler im Trionfo d'Amore vorführt. Er hat die Leiche offenbar nur aus dem Kopfe hingezeichnet, ohne jede anatomische Genauigkeit. Es ist charakteristisch für diese Zeit des Ueberganges und der Vorbereitung, dass auf alles nebensächliche von den Künstlern weniger Sorgfalt verwandt wurde. Sie sind noch nicht dahin gelangt, ein Bild in allen seinen Teilen mit allen ihnen zu Gebote stehenden Mitteln bis ins kleinste durchzuführen. Nur zu oft lassen sie sich gehen. Das Unsichere, Schwankende ist für die Epoche bezeichnend. So sehen wir, wie unser Maler hier auf diesem Bilde bei der Wiedergabe eines nackten menschlichen Körpers dreimal in verschiedener Weise verfährt. Einmal lehnt er sich an die Antike an, dann studiert er offenbar am lebenden Modell, endlich zeichnet er einfach aus dem Kopfe und erreicht damit gar keine Wirkung. Erst dem Cinquecento, der Zeit der Reife, war es vorbehalten, jede einzelne Partie eines Kunstwerkes mit gleicher Liebe auszugestalten und so ein ganzes von durchaus harmonischer Wirkung zu schaffen.

Die düstere Tragik des Todes wirft nur einen blassen Schatten auf die freundliche Gesamtstimmung des Bildes. Der Künstler schreckt die Dame, für die der Cassone als Brautgabe bestimmt war, beim Antritt ihrer Ehe nicht durch eine allzu ausgebreitete und aufregende Darstellung der Todesgewalt, wie sie vielfach für didaktische Zwecke beliebt war. Seiner geistigen Veranlagung stand auch jedes leidenschaftliche Pathos fern.

Der Schauplatz für alle drei Trionfi ist ein einheitlicher. Sie ziehen über blumige Matten, aus denen sich Lorbeer- und Oelbäume erheben mit schlanken Stämmen und vollen, rundlichen Kronen. Zackige Felsklippen, in derselben schematischen Weise wiedergegeben, wie auf den Predellenstücken aus der Cappella Medici, ragen im Hintergrunde und ganz vorn auf. Hinter dem Triumph der Keuschheit erweitert sich die Scenerie nach hinten und gewährt einen

Blick auf sanfte Hügelreihen mit Gebäuden. Die Landschaft ist ganz nach denselben Prinzipien konstruiert wie auf der eben erwähnten Predelle.

Auch hier wieder ist die Tierwelt reich vertreten. Zwei Hündchen begleiten, wie wir gesehen, den Triumph Amors, ein drittes hüpft dem Wagen der Keuschheit voran. In dem Raume zwischen beiden Triumphen bemerken wir vorn einen jungen Bären mit langen Krallen, wie ihn der Künstler wohl in irgend einer fürstlichen Tiersammlung beobachtet haben mochte. Dahinter ruht ein Reh im Schatten eines Baumes. Und noch weiter sehen wir einen Fuchs in eiligem Laufe einen Vogel davontragen.

Auf der zweiten Cassonetafel ist allen drei Triumphen ungefähr der gleiche Raum angewiesen. Sie beginnt links mit dem Triumphe des Ruhmes, der sich gerade nach vorn aus dem Bilde heraus bewegt. Zwei Rosse sind vor den Wagen gespannt. Sie sind hier nicht wie bei dem Trionfo d'Amore in der antiken, mehr stilisierenden Weise wiedergegeben. Vielmehr beruht ihre Darstellung auf unmittelbarer Naturbeobachtung des Künstlers. Das eine der Tiere hat den Kopf vornüber geneigt und grast am Boden; höchst sonderbar für das Gespann eines Triumphwagens, das wir in edelster Bewegung, fest an den Zügeln stehend, zu sehen gewohnt sind. Das grasende Ross war ein beliebtes Genremotiv in der italienischen Frührenaissance. Wir begegnen ihm bei Masaccio auf seinem Predellenstück mit der Anbetung der Könige im Berliner Museum, bei Pesellino nochmals auf dem Truhenbilde mit dem Kampfe Davids, von dem später die Rede sein wird. Die Vorliebe für solch ein Genremotiv war so gross, dass der Künstler sich nicht scheute, es auch hier, wo es sehr wenig angebracht erscheint, einzuführen.[1]) Das untere Wagengestell der Fama ist ebenso einfach wie bei den anderen Triumphen. Auf der glatten Deckplatte erhebt sich ein Aufbau, der aus zwei Doppelvoluten besteht, die eine Art Säulenbasis einschliessen. Auf diesem Unterbau ruht ein kreisrundes Gehäuse. Man hat es sich etwa wie ein rundgeformtes Schilderhaus vorzustellen; die Rückseite bildet eine Kulisse mit einer Landschaft. Darin sitzt Fama. Diese Art der Darstellung ist häufig. Das Kreisrund mit der Landschaft ist eine symbolische Wiedergabe der irdischen Welt, die von dem Ruhme ganz erfüllt wird. Es wird auch von Boccaccio in seiner Amorosa Visione bei der Beschreibung des Gemäldes, das den Triumph des Ruhmes schildert (Kap. VI), als Bestandteil des Wagens der Gloria erwähnt:

. . . . . . fu, ch'a sesta
Un cerchio si moveva alto, e rotondo
Da piè passand' a lei sovra la testa.
Ne credo, che sia cosa in tutto l'mondo
Villa paese dimestico, o strano,
Che non paresse dentro di quel tondo.

Fama selbst ist eine Frauengestalt mit achteckigem Nimbus, in langem Gewande, mit übergeschlagenem offenem Mantel. Die Linke ist seitwärts gestreckt und hält eine Kugel, das Symbol der Welt; die Rechte mit der geöffneten Hand ohne jedes Attribut führt die gleiche Bewegung aus. Für die Fama, wie sie uns in den Triumphdarstellungen entgegentritt, gab es keine feststehenden, immer wiederkehrenden Attribute. Ausser der von Pesellino angewandten Kugel begegnet uns auch Schwert und Buch, Fanfare, Stab, in verschiedenen Kombinationen, einmal auch ein Schloss mit drei Türmen in ihrer Linken (Berlin. Kupf. Kab. Ham. 501).

Was im Beginne dieses Abschnittes über die Konstruierbarkeit der Aufzüge gesagt worden ist, das gilt auch für den Triumph des Ruhmes. Der sonderbare Aufbau des Wagens ist den statischen Gesetzen unterworfen. Wir können uns leicht vorstellen, dass er, wenn nur das Kreisrund von hinten eine Stütze fand, die Strassen entlang durch die Stadt gezogen wurde. Er ist sehr einfach gehalten und künstlerisch verhältnismässig wirkungsvoll gestaltet; Meisterlich ist die Gestalt der Fama in das Rund eingezeichnet: eine Komposition von feinster

[1]) Ein mit gleicher Vorliebe von den Malern des Quattrocento verwandtes Motiv ist das ausschlagende Ross.

Linienwirkung. Aller faschingmässige Prunk und Tand, der häufig gerade bei der Darstellung dieses Triumphes von den Malern gern in Anwendung gebracht wurde, ist bei Seite gelassen.

Steigen wir hinab zu den Scharen, die den Wagen der Fama auf beiden Seiten umgeben, so fallen uns zunächst ganz vorn zwei nackte Männer ins Auge, die dem Zuge vorangehen. Beide haben sie die Arme auf dem Rücken gefesselt. Der zur Linken, dem ein armseliges Stück Zeug einen Teil der Brust und die Blösse bedeckt, schreitet weit aus, mit gekrümmtem Rücken, den Blick zu Boden gesenkt. Ein schweres Schicksal scheint auf ihm zu lasten, er wagt nicht aufzublicken, die Bürde des Daseins drückt ihn schwer. Der andere Gefesselte trägt um den Leib einen kurzen, zerfetzten, vorn offenen Aermelrock, der durch einen Strick zusammengehalten wird. Die Brust und die Beine sind bloss. Schmerzerfüllt, von innerem Weh, das sich Luft zu machen sucht, zerrissen, richtet er die Augen nach oben, und ein Seufzer entringt sich dem geöffneten Munde.

Ein Gegensatz in der Aeusserung des Schmerzes ist vom Künstler in die Charakterisierung der beiden Gestalten, die ein gleiches Los verbindet, gelegt worden. Während der eine dumpf, niedergedrückt, in stumpfer Ergebung das unabänderliche trägt, hängt der andere noch mit allen seinen Fasern am Dasein, ist sich der Grösse seines Leidens bewusst und findet noch Trost und Befreiung im Klagen. Zwei Stadien menschlichen Schmerzes hat der Künstler in den beiden Figuren vortrefflich veranschaulicht. Die Muskulatur der Körper ist hier offenbar nach dem Modell studiert. Welch ein Unterschied von der schematischen Wiedergabe des Toten auf dem Trionfo della Morte. Ohne Aktstudium sind Verkürzungen wie bei dem Oberkörper des linken Gefesselten gar nicht denkbar.

Die beiden Figuren sind vom Künstler nicht etwa selbständig geschaffen worden, sondern gehören zum festen Bestande des Illustrationscyklus, wenn sie auch nicht regelmässig auftreten. Bei Darstellungen florentiner Herkunft finden sie sich fast immer.[1]) Pesellino hat ihnen eine besondere Bedeutung und tiefen seelischen Gehalt verliehen.

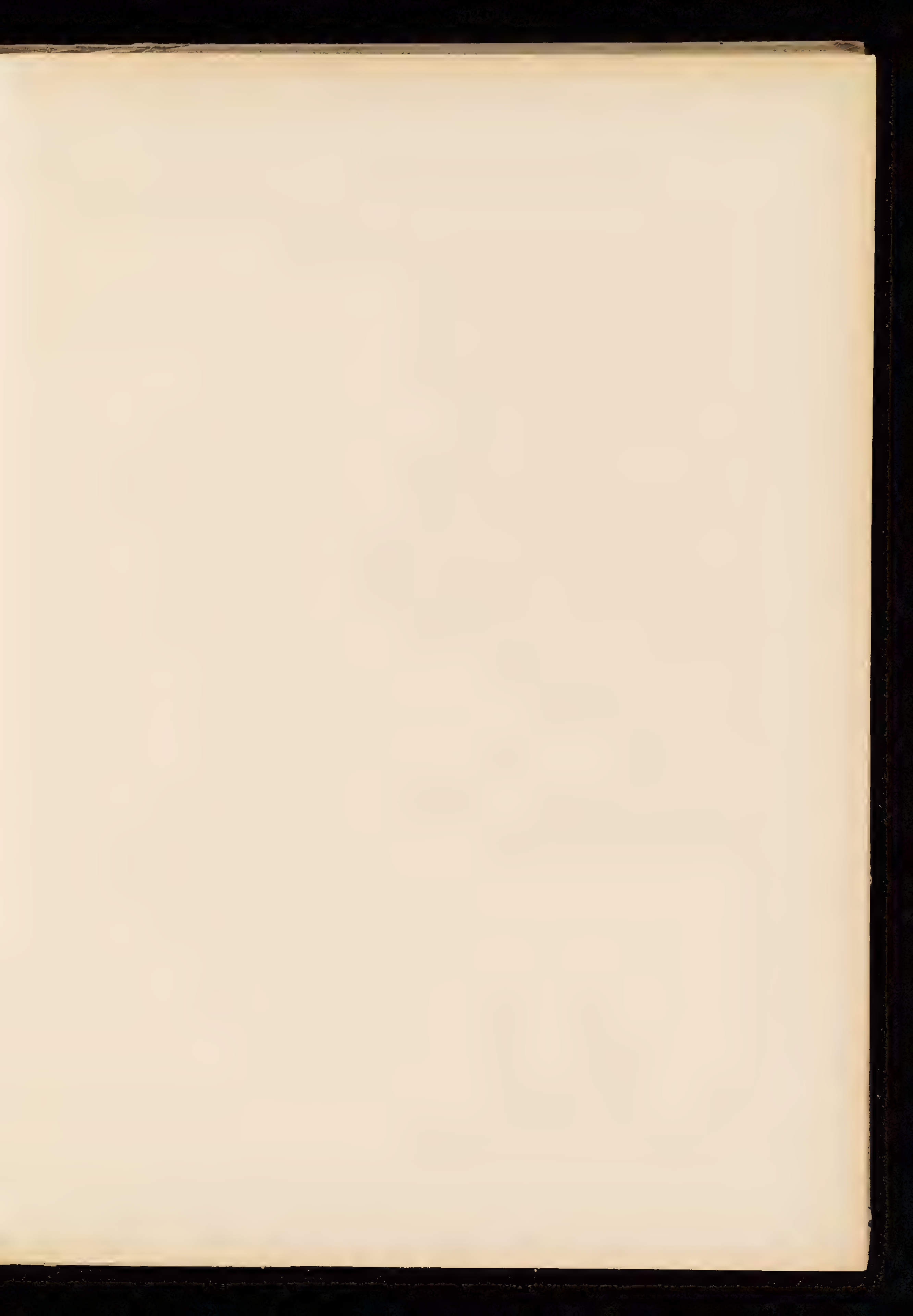
Die Künstler hatten zweifellos die Absicht, dem Gefolge der Fama, den Siegern, den Heroen des Ruhmes Besiegte, Ueberwundene gegenüberzustellen. Die beiden Gefesselten sind Symbole für die notwendigen Opfer, über die hinweg die Helden dem Ruhme zuschreiten. Die erste formale Anregung mögen wohl die gefesselten Barbaren auf römischen Triumphalreliefs, die ja überhaupt in so vielen Beziehungen für die späteren Triumphdarstellungen vorbildlich waren, gegeben haben. Auf unserer Darstellung werden wir neben der Fama, als dem Symbole des sieghaften Ruhmes, die beiden Gefesselten im weiteren Sinne als Symbole der Ueberwindung anzusehen haben.

Wir kommen nun zu dem Gefolge der Fama. Wie wir aus einem interessanten Briefe, den Matteo da Pasti an Piero de' Medici, in dessen Auftrag er die Trionfi zu malen hatte, im Jahre 1441 richtete[2]), ersehen, gab es für die Künstler verschiedene Möglichkeiten. Er schreibt: e si non so se vui volete scudieri e damiselle driedo, o pur omeni famosi vechi: si che avisatime di tutto, per modo che sarete contento. Es stand also den Malern je nach dem Gefallen der Besteller frei, entweder ein namenloses Gefolge von Rittern und Damen etwa wie wir es hier bei dem Trionfo d' Amore gesehen haben, oder aber bestimmte Uomini famosi als Begleiter der Fama erscheinen zu lassen.

Pesellino wählte die letzteren. Er teilte seine Schar in zwei Haufen und ordnete links die Helden des Schwertes, rechts die des Geistes. Auch Petrarca führt getrennt in verschiedenen Kapiteln die Krieges- und Geistesheroen auf. Wir wissen heute nicht mehr, was für eine Persönlichkeit sich Pesellino unter jeder der dargestellten Figuren gedacht hat, da uns der Schlüssel dafür fehlt. Nur einige wenige können wir identifizieren.

Da tritt uns hinter dem rechten Gefesselten zunächst Dantes charakteristischer Kopf, ganz in Profil gestellt, entgegen. Er trägt die gewöhnliche, ihm eigene Kopfbedeckung. Seine

[1]) Bei dem Triumph des Ruhmes in der Amorosa Visione des Boccaccio wird ihrer nicht gedacht.
[2]) Il Buonarroti IV, p. 78.





TRIUMPH DES RUHMES, DER ZEIT UND DER



GÖTTLICHKEIT BOSTON Mrs GARDNER.



Züge sind scharf und ausgeprägt, nicht dem jugendlichen, von Giotto in der Kapelle des Bargello aufgestellten Typus nachgebildet.[1]) Vielmehr steht ein herbes, älteres Antlitz wie das der sogenannten Totenmaske und der Neapolitaner Bronzebüste vor uns. Auch die aus dem Ende des Quattrocento stammende Zeichnung des Münchener Kupferstich-Kabinets ist unserem Bilde verwandt. Namentlich tritt hier wie dort an dem Kontur die wulstige Unterlippe und der tiefe Einschnitt zwischen dieser und dem Kinn besonders hervor. Der scharfe, strenge Zug um den Mundwinkel ist bei Pesellino stark ausgeprägt; er fehlt auf der Münchener Zeichnung.

Noch eine Figur auf dieser Seite können wir vielleicht unter Zuhilfenahme eines anderen Bildes von Pesellino identifizieren. Es ist der bärtige Mann mit dem hohen Hute, zuäusserst rechts in der Gruppe stehend, der mit seiner Linken auf den Gefesselten ihm zur Seite hinweist. Ein sehr ähnlicher Kopf mit gleicher Kopfbedeckung begegnet uns als Aristoteles zu Füssen der Logik auf Pesellinos Gemälde der sieben freien Künste, von dem weiter unten die Rede sein wird. Wir werden also auch wohl in der Gestalt hier den griechischen Philosophen zu erkennen haben. Sein Mantel, der auf der linken Seite von der Schulter herabgelassen ist, bildet einen grandiosen Faltenwurf. Dieser Gestalt zunächst bemerken wir einen römischen Kaiser, das bekränzte Haupt im Profil. Vielleicht ist der philosophische Marc Aurel damit gemeint. Alle anderen Figuren, unter denen sich hinter dem Wagen auch eine Frau (Sappho?) befindet, sind undeutbar. Der bartlose Mann mit dem Buch im Arme, der sich Aristoteles zuwendet, stellt vielleicht Virgil dar, der dem Wagen zunächst stehende bärtige möglicherweise Homer[2]), doch sind das nur unsichere Kombinationen. Die einzelnen Uomini famosi sind zu einander in keine Beziehung gesetzt. Jeder steht für sich da. Keine geschlossene Gruppierung. Nur der Aristoteles im Vordergrunde scheint sich mit seiner Geste an die Gesamtheit zu wenden, indem er exemplifizierend auf den Gefesselten deutet.

In geringerer Anzahl sind auf der anderen Seite die Kriegshelden vertreten. Sie sind zu je zweien gruppiert. Welche Heroen darunter verstanden sind, lässt sich nicht sagen. Hier weist ähnlich wie drüben Aristoteles ein bärtiger Gepanzerter seinen jüngeren Genossen auf die Gefesselten hin. Dieser trägt einen Helm auf dem Haupte; in der Rechten hält er ein Banner, während die linke Hand in den Mantel seines Gefährten greift. Hinter dieser Gruppe zunächst bemerken wir eine Figur, deren bartloser, bekränzter Kopf sich als ein römisches Kaiserprofil zu erkennen giebt. Der Künstler hat für diesen sowie für den Kaiserkopf auf der anderen Seite vermutlich römische Münzen als Vorbilder benutzt[3]). Der Kaiser wendet sich voll Begeisterung mit erhobener Linken der Fama zu. Während in der Gruppe der Gelehrten und Dichter kein einziger die Ruhmesgöttin beachtet, blickt hier auch der hinter dem Gefesselten stehende schöne Jüngling schwärmerisch zu ihr empor. Als letzte Gestalt der Gruppe folgt eine Frau, in ernster Gewandung, mit tiefem Sinnen vor sich niederblickend.

Pesellinos Leistung ist trotz ihrer Schwächen im einzelnen, die in dem noch unfertigen Können der ganzen Kunstepoche begründet liegen, die würdigste und wirkungsvollste Wiedergabe des Trionfo della Fama, die uns aus der italienischen Renaissance erhalten ist. Sie macht durch den Ernst der Auffassung, den wahrhaft grossen Zug, der sie durchweht, einen tiefen Eindruck. Von romantischem Geist ist auch diese ganze Scene erfüllt.

„Passan vostri trionfi e vostre pompe." Ueber den irdischen Ruhm triumphiert die Zeit. Das ist die pessimistische Lehre, die uns der vierte Gesang des Petrarcaschen Epos verkündet.

Petrarca hat als Symbol der Zeit die Sonne mit ihrem stetigen, regelmässigen, sich ewig gleich bleibenden Wandel eingeführt. Nur einige seiner Illustratoren folgen ihm hierin. Die meisten geben als Genius der Zeit den Saturn. Dieser, der Kronos der Griechen,

[1]) Vgl. über die körperliche Erscheinung Dantes: Franz Xaver Kraus, Dante. Berlin 1897, p. 159 ff.

[2]) Homer wird von Petrarca unter den Geisteshelden mit an erster Stelle erwähnt.

[3]) Auch der Lombarde Leonardo da Bissucio soll bei den Miniaturen seiner im zweiten Drittel des Quattrocento entstandenen Bilderchronik für römische Kaiserbildnisse Münzen als Vorlagen verwandt haben. Vgl. H. Brockhaus, Leonardo da Bissucio, S. A. der Festgabe für Anton Springer, p. 20.

wurde infolge der Aehnlichkeit seines Namens mit dem griechischen Worte Chronos (Zeit) von den Italienern als Gott der Zeit verwendet und in verschiedenen Situationen, seine Kinder verschlingend (nach dem antiken Mythus), oder als Gott der Saaten mit Sichel oder Sense, oder aber als alter Mann mit Flügeln und Krücke dargestellt.

In der letzten Auffassung begegnet er uns bei Pesellino. Sein Wagen wird, um die Schnelligkeit der Zeit anzudeuten, von einem Hirsch und einer Hindin in eilig dahinstürmendem Laufe gezogen[1]). Während der Hirsch mit geöffnetem Maul und aufgeblähten Nüstern in rasendem Tempo vorwärts stürzt, wendet die Hindin den Kopf zurück, als blicke sie sich nach einem Verfolger um. Aber es giebt keinen Verfolger. Die Unruhe, der Sporn zur Eile haftet an dem Gefährte selbst, das einem Zwange unterliegt, während dem Tiere der Antrieb als von aussen kommend erscheint. Ein echt quattrocentischer Zug, durch den sich der Künstler auf Kosten der Idee Gelegenheit zur Abwechslung und zu einem genrehaften Motive verschafft.

Die Gestalt des Zeitgottes ist eine der schönsten, die Pesellino je in einem Augenblicke genialer Schöpferkraft gelungen ist. Er sitzt auf einer Bank, deren Rücklehne durch eine von prachtvoll geschwungenen Doppelvoluten eingeschlossene Fläche gebildet wird. Zwei Säulen stützen die oberen Voluten. Der Greis mit langem, weissem Haar und geteiltem Barte ruht in bequemer Haltung, dem Beschauer zugewandt. Sein linker Arm stützt sich auf die Lehne, die Hand hängt lässig herab. Die auf dem Knie liegende Rechte umschliesst eine Krücke. Ein weiter Mantel, der nur die rechte Hälfte der Brust und den rechten Arm frei lässt, ist um den Leib drapiert. Den Schultern entwächst ein gewaltiges, dunkeles Flügelpar. Die Weltabgeschiedenheit, das Insichversunkensein ist in dieser Gestalt in unvergleichlicher Weise versinnbildlicht. In der ganzen Haltung des Mannes liegt etwas müdes, abgespanntes. Sinnend sind die Augen ohne ein bestimmtes Ziel zu Boden gesenkt. Zum ersten Male begegnet uns hier das Bild der Zeit nicht nur als eine blos durch Attribute kenntlich gemachte, leere Allegorie, sondern in wirklich psychologischer Vertiefung mit Benutzung des Saturn-Typus. In dieser Gestalt hat es sich auch bis auf den heutigen Tag erhalten und tritt in ganz ähnlicher Weise auf modernen italienischen Friedhöfen auf.

In formaler Beziehung liefert Pesellino bei dieser Gestalt das glänzendste Zeugnis eines weitgehenden anatomischen Verständnisses, sowie seines wunderbaren Gefühls für Linienmelodik. Wie die Körperformen sich unter dem Gewande abzeichnen, das ist vortrefflich veranschaulicht, dabei ohne jedes Prunken mit anatomischen Kenntnissen, ohne Haschen nach schwierigen Verkürzungen. In weichem Flusse schlingt sich die Gewandung mit schön geformten Falten um den Leib und löst alle Härten in einen herrlichen Wohlklang auf.

Ein Baum trennt den Wagen der Zeit von dem letzten und höchsten Triumph: dem Trionfo della Divinità, in einigen Handschriften auch Eternità genannt. Hier verlässt der Künstler den irdischen Boden. Der Felsenhintergrund verschwindet. Er sucht uns, in abbreviatorischer Weise, nach der Vorstellung der Zeit einen Begriff von dem Weltall zu geben. Unten die Erde, vom Meere, auf dem Schiffe schwimmen, umspült, darüber die Sphärenkreise. Zwischen Erde und Himmel schweben der Löwe und der Adler, die Symbole der Evangelisten Marcus und Johannes. Ueber den Sphären ist im Empyraeum das Reich Gottes. Hier thront in der Mitte Gottvater, von anbetenden und musizierenden Engeln umgeben. Der Herr, die dreifache Tiara auf dem Haupte, trägt ein einfaches Gewand, um das ein den Oberkörper frei lassender Mantel gelegt ist, der in vielfachem Gefälte auf dem Boden aufliegt. Die Rechte hat er segnend erhoben, in der Linken ruht die Weltkugel. Wir nehmen hier einen der ersten Versuche der psychologischen Vertiefung Gottvaters wahr. Die heraufgezogenen Brauen verleihen dem Antlitz etwas würdiges und strenges, der weiche Mund mit den vollen Lippen

---

[1]) Bei Petrarca findet sich wie bei den anderen Triumphen so auch hier für die Darstellung kein Anhalt. Der Hirsch, im Bilde auf die Schnelligkeit der Zeit bezogen, kommt am Anfang eines Sonettes von Petrarca vor:

I dì miei più leggier che nessun cervo,
Fuggir com' ombra.

etwas sanftes, versöhnliches. Die in dem Wesen Gottes liegenden Gegensätze des Verzeihens und Verdammens, die doch nur einer Einheit entspringen, hat der Künstler zum Ausdruck zu bringen versucht. Eine grossartige Wirkung hat er mit seiner Gestalt nicht erreicht. Sein Talent war nicht danach angelegt, das Uebermenschliche, Unfassbare durch eine grandiose Gestaltung in sinnlich wahrnehmbare Formen zu fassen.

Um so besser ist ihm der Engelchor gelungen. Hier waltet eine unbeschreibliche Grazie, ein melodisches Wogen flatternder Gewänder, Lieblichkeit und Anmut in jeder einzelnen Bewegung. Es ist das Reich des Friedens und der Schönheit, das beseligte Schauen Gottes, wie es Dante am Ende seiner paradiesischen Wanderung zu Teil ward. Da nahen sich die einen Engel anbetend mit gebeugtem Knie dem höchsten Herrscher; andere lassen ihm zur Ehre ihre himmlische Musik ertönen, auf Tambourin, Schalmei und Laute. Von hervorragendster Schönheit sind der lautenspielende Engel rechts und der mit dem Tambourin auf der linken Seite. Sie veranschaulichen gleichsam zwei verschiedene Temperamente. Der eine lauscht mit gesenktem Blick, in sich versunken, den Klängen der Musik, die seiner Laute entströmt. Die Macht der Töne hat ihn auf sich selbst gestimmt, und seiner Umgebung nicht achtend giebt er sich in seliger Vergessenheit der Wonne des rein innerlichen Genusses hin. Mit höchstem Wohlgefallen gleitet das Auge des Beschauers an der schwebenden Gestalt nieder, folgt der lieblichen Krümmung des praeludierenden Armes und fasst mit Entzücken den Rhythmus der ganzen Erscheinung zusammen. Anders der Tambourinschläger. Er jubelt seine Wonne in die Region der Sphären hinaus. Sein ganzer Körper ist in lebhafter Bewegung, die das nachschleppende Gewand aufflattern lässt. Inbrünstig, im Vollgefühle der himmlischen Glückseligkeit ist das Auge auf Gottvater gerichtet.

So stellt sich dieser Engelreigen als eine der reizvollsten Schöpfungen Pesellinos wie überhaupt der ersten Hälfte des Quattrocento dar. Der Geist Angelicos durchweht noch diese Gruppe. Die Wesen haben jenes wahrhaft Engelhafte, wie es ihnen Angelico zu verleihen wusste. Ihnen ist jene wohlthuende Harmonie eigen, bei der sich Wesenhaftes und äussere Erscheinung decken, jenes Uebergehen inneren glückseligen Friedens in die Eurhythmie äusserer Gestaltung. Auch im Typus zeigen einige von ihnen die grösste Verwandtschaft mit Engeln des Frate. Wie nahe sie sich stehen, zeigt vielleicht am deutlichsten die Vergleichung des Tambourinschlägers mit dem einzelnen Engel unmittelbar hinter dem Wolkenthron der Gottesmutter auf der Krönung Mariae in den Uffizien.

Ganz anders geartet sind dagegen die Engel Filippo Lippis, wie sie uns auf dem Barbadori-Bilde des Louvre, den Krönungen Mariae im Lateran und in den Uffizien entgegentreten. Sie erscheinen mehr als Statisten, die sich des Prunkes ihrer schönen Kleider freuen, ohne doch recht zu begreifen, was um sie her vorgeht. Wenn sie musizieren, wie auf dem Bilde des Lateran, so thun sie es wie echte und rechte Musikanten. Sie sind bei der Sache, und das Instrument, das sie spielen, nimmt ihre ganze Aufmerksamkeit in Anspruch. Jenes scheinbare Sichversenken ihres ganzen Wesens in ein Unendliches, das für die Engel Angelicos so bezeichnend ist, suchen wir bei Filippo Lippi vergeblich. Seinen Engeln mangelt auch jener Schwung, jener Rhythmus in Gestalt und Bewegung, der denen des Frate so eigentümlich ist. Pesellino schliesst sich, wie wir sehen, der Auffassung des letzteren an. Zu den Engelsgestalten, wie sie uns auf den in den Jahren 1439 bis 1441 entstandenen Gemälden Fra Filippos begegnen, weisen die seinigen keine Beziehungen auf.

Ueber die Scenerie des Bildes ist nichts neues zu sagen. Sie ist in ganz derselben Weise ausgebildet wie die der anderen Cassonetafel. Die Landschaft, durch die sich die Züge bewegen, ist keine wirkliche, wie der Künstler sie etwa in der Nähe von Florenz zu Gesicht bekam. Dem Vorwurfe entsprechend hat er ihr unter Anwendung blumiger Wiesen, merkwürdiger Felsformen und seltener Bäume einen phantastischen, romantischen Charakter verliehen.

Die enge stilistische Verwandtschaft der Trionfi mit der Predelle der Cappella Medici führt zu der Annahme, dass sie in derselben Schaffensperiode Pesellinos, also wohl um die Mitte der vierziger Jahre, entstanden sein müssen.

Die Cassonebilder mit der Geschichte Davids.

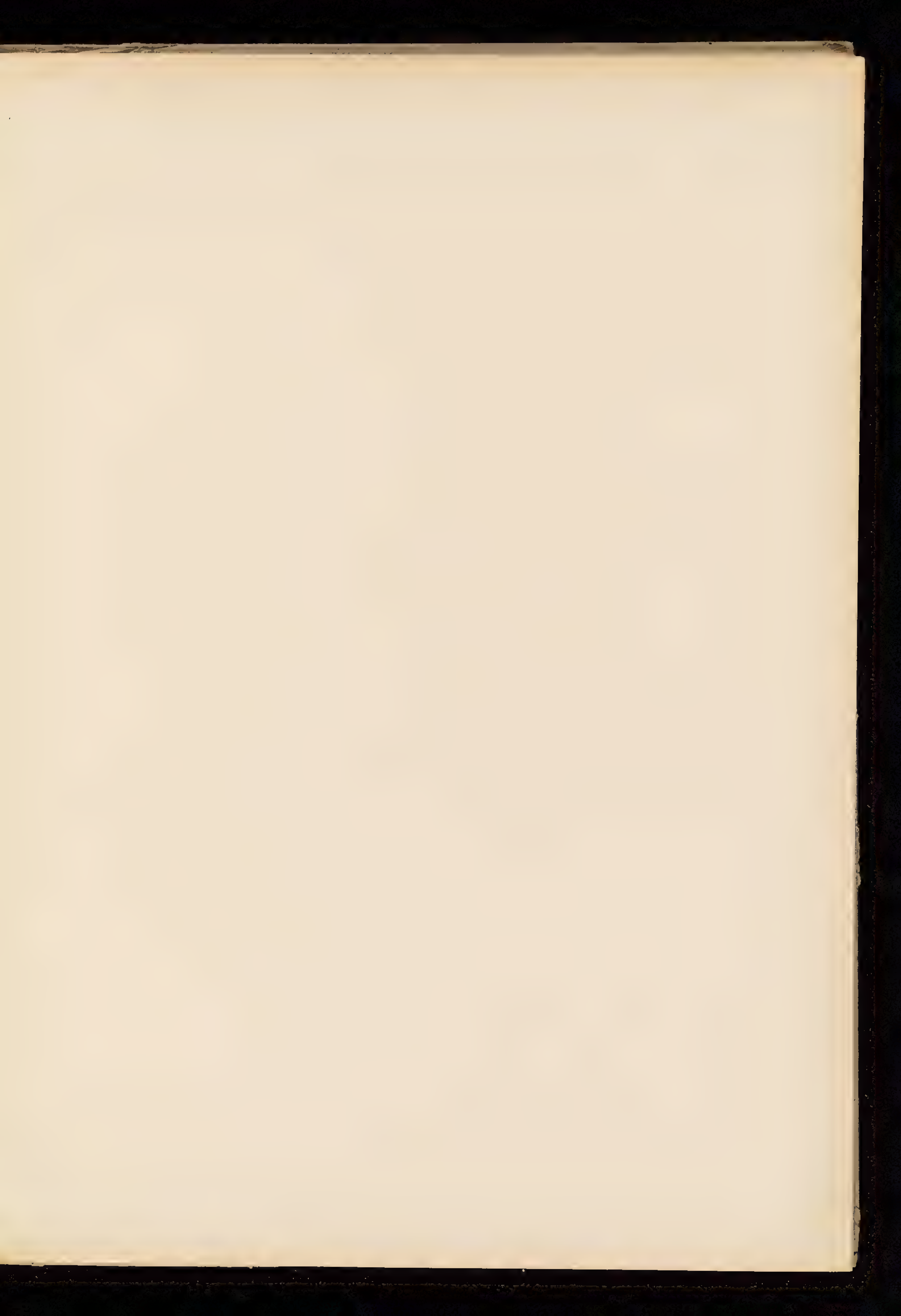
Ein zweites Par von Cassonebildern, das uns von der Hand Pesellinos erhalten ist, stellt Scenen aus der Geschichte Davids vor. Wie die Trionfi bei Mrs. Gardner, so werden auch diese Gemälde, die sich ehemals im Palazzo Torrigiani in Florenz befanden, nachdem sie früher einmal Gozzoli zugeschrieben wurden, jetzt allgemein als Arbeiten Pesellinos anerkannt. Sie haben auf dem reizenden Landsitze des kürzlich verstorbenen Lord Wantage, in Lockinge House, zwischen London und Oxford, inmitten der herrlichsten Kunstwerke ihre Unterkunft gefunden.

Auf der einen Cassonetafel ist die Geschichte Davids von seinem Hirtenberuf an bis zur Besiegung des Riesen Goliath dargestellt. Der Anfang ist im Mittelgrunde zuäusserst links. Dort sitzt David auf einem Hügel, den Hirtenstab in der Rechten, und blickt sinnend vor sich hin. Seine Herden weiden um ihn her, auf den Wiesen, am Ufer eines Baches, Rinder, Schafe und Ziegen. Ein Wiesel hat sich unter sie gemengt. Vögel durchkreisen die Lüfte und sitzen in den Bäumen. Im Vordergrunde sehen wir David sich für die Befreiung seines Volkes zu dem bevorstehenden Kampfe rüsten. Er sammelt Steine vom Boden und birgt sie in dem von der Schulter herabhängenden Beutel. Er trägt ein kurzes Röckchen, darüber einen flatternden Mantel; seine Oberschenkel und Kniee sind bloss. Zahmes Wild und Raubtiere bevölkern die Landschaft. Ein Hirsch mit zwei Hindinnen und ein Hase eilen dem Bache zu, um zu saufen. Ganz vorn nähert sich eine Löwenfamilie, die, vom Bildrande durchschnitten, nur zum Teil sichtbar ist. Dem Künstler machte es offenbar Freude, diesen Teil seines Bildes durch eine reiche Fauna zu beleben. Wo er ein Stück Land frei hat, da bevölkert er es mit allerhand Getier. Und er ist sicherlich mit einem feinen Instinkt für die Tierwelt begabt gewesen. Das charakteristische Wesen eines jeden Geschöpfes weiss er geschickt zum Ausdruck zu bringen. Er giebt die Tiere in den verschiedensten Stellungen, von den verschiedensten Seiten gesehen, wieder und zeigt sich stets als ein sorgfältiger Beobachter. Ohne Skizzen nach der Natur sind solche Leistungen gar nicht denkbar. Angesichts ihrer begreifen wir es, dass Pesellino in den Quellen wegen seiner Fähigkeit als Tiermaler immer besonders gerühmt wird.

Es ist ein reizendes Idyll, dieser erste Abschnitt der Geschichte Davids. Ein eigenartiger Zauber liegt in dieser friedlichen Verbindung von Mensch und Tier, beide demselben üppigen Boden entsprossen, die Segnungen eines paradiesischen Daseins geniessend.

Im Gegensatze dazu führt uns das übrige Bild mitten in den Kampf zwischen Juden und Philistern.

Die Scene zunächst zeigt uns David im Heere der Israeliten angekommen. Er steht vor Saul, der gepanzert, mit einem hohen Turnierhelm auf dem Haupte, zu Rosse sitzt und auf den Jüngling hinabblickt. Links von dem Könige hält sein Gefolge zu Fuss und zu Ross. David ist eben im Begriff, Saul sein Beginnen vorzutragen, wobei er mit der Linken eifrig gestikuliert. Die Rechte trägt die Schleuder, auf die seine ganze Hoffnung gesetzt ist. Ein Jüngling kniet neben ihm und umwickelt ihm den linken Oberschenkel mit einer Binde, um ihn für den Kampf bereit zu machen. Auf der anderen Seite stehen zwei junge Krieger. Der vordere deutet mit verächtlicher Gebärde auf den Steinbeutel des Jünglings, als könnte er dessen Rede keinen Glauben beimessen, mit so geringer Waffe so grosses vollenden zu wollen. Der zweite blickt teilnahmlos und mit sich selbst beschäftigt nach vorn. Er trägt in sein Koller eingestickt als Wappen eine Laterne für Pechbrände. Dasselbe Wappen findet sich auf den Bildern auch noch an den Rüstungen anderer Krieger. Die Gruppe mit David als Mittelpunkt ist in ihrer Aktion psychologisch ganz vortrefflich motiviert. Dahinter halten Reisige mit hoch gerichteten Lanzen. Unter ihnen begegnen wir wieder den bekannten Jünglingstypen Pesellinos. Mit jenem melancholisch schwärmerischen Blick schaut der ganz en face gestellte, reichgelockte Jünglingskopf ins weite. Die Scene wird links vorn durch einen Reiter abgeschlossen, der sein Rösslein an langem Zügel grasen lässt, den linken Arm mit vornehmer Grazie auf den Sattel

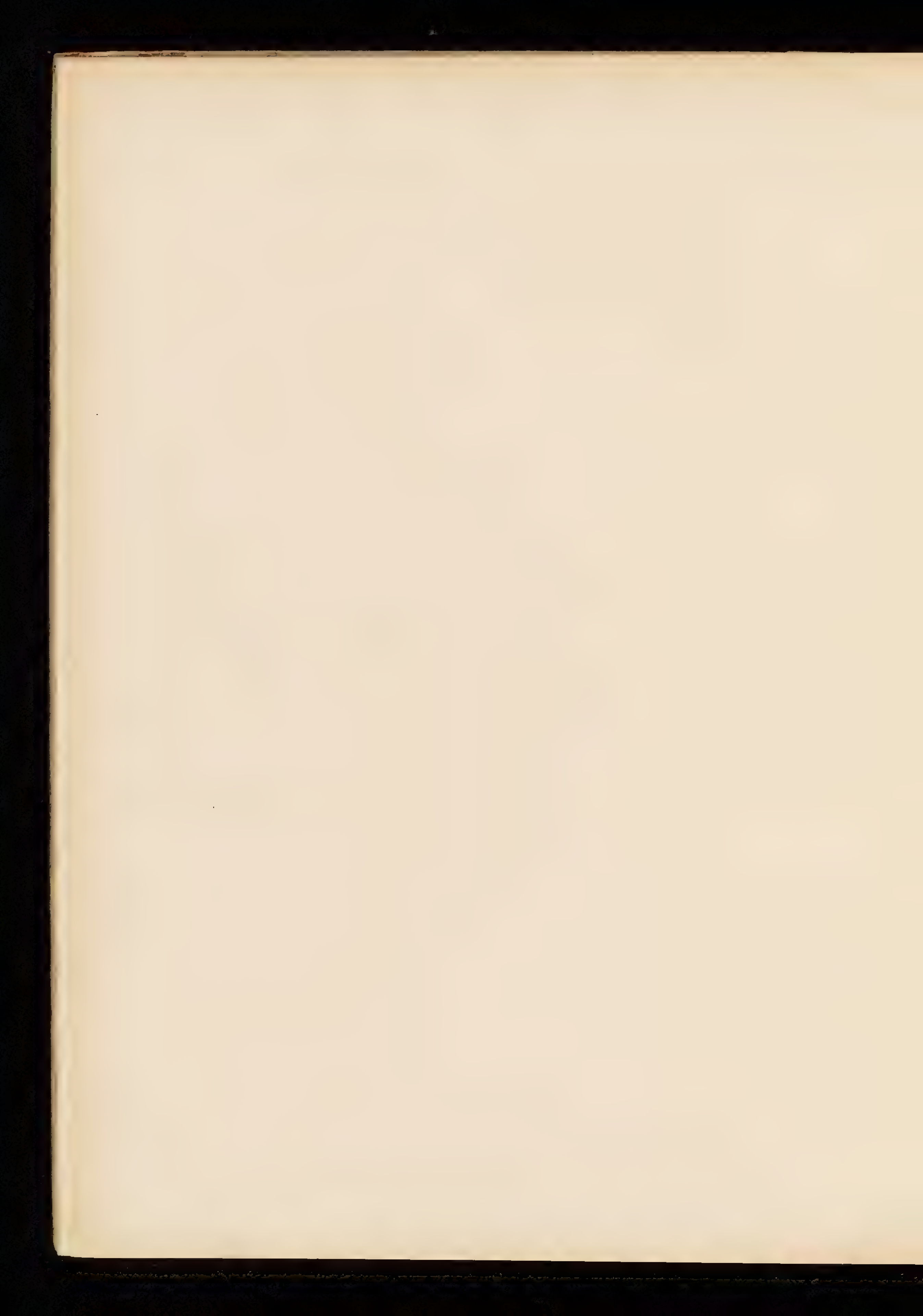




SCENEN AUS DER GESCHICHTE



DAVIDS LOCKINGE HOUSL



lehnt und sich mit dem Oberkörper hinabneigt, um dem Tiere zuzuschauen. Hier offenbart sich der Meister wieder als Schilderer von höchster Anmut. Mit welcher Freiheit setzt er sich über die Schwierigkeiten des stark verkürzten Mannes und Pferdes hinweg. Das Vorkommen des grasenden Rosses erinnert uns an das Gespann vor dem Triumphwagen der Fama auf dem Bilde bei Mrs. Gardner und das im vorigen Abschnitt darüber gesagte.

Gleich rechts von Saul entbrennt der rasende Kampf zwischen Juden und Philistern, ein Nahkampf, der die wildesten Leidenschaften entfesselt. Männer und Rosse sind von dem Taumel ergriffen. Die Scharen sind auf einander gerannt, und bis rechts an das feindliche Lager zieht sich die Schlacht. Nirgends ein Halt, ein Stehen. Im Galopp prallen die Reiter auf einander, durch Trompetenschall zu höchstem Kampfeseifer aufgestachelt. Sie sind sich so nahe, dass sie teilweise versuchen, sich mit gewaltigen Armen von den Rossen zu zerren, auf den Boden herab, der von toten und verwundeten Männern und Pferden bedeckt ist. Die Lanze ist kaum noch zu gebrauchen; so nahe ist man sich gerückt. Nur der Gepanzerte mit herabgelassenem Visier auf seinem herrlichen Schimmel, in der Mitte des Bildes, versucht noch, die Lanze eingelegt, gegen den Feind zu sprengen. Sonst hat man zu den Schwertern gegriffen, die durch die Luft sausen. Die zwei Hauptknäuel der Kämpfenden werden durch Goliath von einander geschieden, den gewaltigen Riesen, der, auf seine Keule gestützt, seiner Kraft trotzend, unthätig dem Kampfe zuschaut und den Gegner herausfordert. Seine Figur ist dem Künstler (wie alles Uebermenschliche) nicht sonderlich gelungen; sie wirkt beinahe wie eine Karikatur. Vielleicht hatte er auch die Absicht, so wie die romantischen Dichter der Zeit, seinem Riesen etwas burleskes zu verleihen. Links in einiger Entfernung von Goliath, vor der kämpfenden Reitergruppe, steht David. Scharf fixiert er den Gegner. Er hat die Schleuder mit dem Stein eben zurückgeschwungen, um zum Wurfe auszuholen. Die Linke liegt vor der Brust, bereit, im nächsten Momente zugleich mit der Schleuder nach vorn zu schnellen, und so dem Schlage grössere Wucht zu verleihen. Die Elasticität der Bewegungen des jugendlichen Körpers ist vom Maler vortrefflich veranschaulicht. Ganz vorn, in der Mitte des Bildes, sehen wir das Resultat des Kampfes. Tot liegt der Riese am Boden. Der Sieger ist eben im Begriff, ihm mit seinem eigenen grossen Schwerte das Haupt vom Rumpfe zu trennen.

Der Vordergrund wird neben der Leiche des Riesen noch von verwundeten und toten Menschen und Rossen eingenommen. Links windet sich ein Gepanzerter, auf dem Rücken liegend, und greift mit den Händen in die Luft. Sein Ross ist über ihm auf den Bauch gesunken und versucht, indem es das linke Vorderbein vorstreckt, sich eben wieder aufzurichten. Rechts ist ein Reiter unter sein tot hingestürztes Pferd geraten, das regungslos auf der Seite liegt. Die Körper und ihre Bewegungen sind mit überraschender Wirklichkeitstreue wiedergegeben. Der Künstler offenbart hier ein für jene Zeit ganz ungewöhnliches Talent für das Auffassen vorübergehender Bewegungsakte. Und wenn er auch nicht immer mit einer auf durchgebildeten anatomischen Kenntnissen beruhenden Sicherheit zeichnet, so weiss er doch, oft nur seinem Gefühle nachgehend und dabei mit genügend Verständnis für perspektivische Kniffe ausgerüstet, die schwierigsten Bewegungsprobleme interessant und mit Geschick zu veranschaulichen.

Die Schlacht setzt sich im Hintergrunde jenseits des dichtesten Gewühls noch fort. Hier haben sich die Scharen gelockert. Auf dem weiten Felde, das sich bis zu den Mauern einer Stadt hinzieht, kämpfen versprengte Reiter und Fusstruppen; andere eilen flüchtig durch die Landschaft.

Man darf die Leistung Pesellinos für die Entwickelung des Schlachtenbildes geradezu als epochemachend bezeichnen. Kein anderer vorhergehender Künstler hat ähnlich vortreffliches auf diesem Gebiete zu Stande gebracht. Welchen Fortschritt nehmen wir wahr etwa von Spinello Aretinos Fresko mit dem Kampfe des heiligen Ephesus gegen die Heiden im Camposanto zu Pisa über die Schlachtenbilder Uccellos für die Villa Gualfonda bis zu dem Truhengemälde Pesellinos. Bei Spinello ist die Raumillusion eine sehr geringe. Die Körper stehen

nicht fest auf dem Boden. Die Kunst ist erst in dem Besitze geringer Täuschungsmittel. Der Wiedergabe leidenschaftlich bewegter Massen sucht auch Spinello bereits gerecht zu werden. Er zeichnet die Verrenkungen der Glieder seinen Beobachtungen gemäss aus dem Kopfe, so gut es geht, nicht ganz ungeschickt, und weiss dabei die bei solchem Dilettantismus möglichen Wirkungen zu erzielen. Sein Werk zeigt manche gut beobachteten Einzelzüge, aber als ganzes wirkt es flach, wie eine vergrösserte Miniatur.

Die nächste Stufe bezeichnen Uccellos Bilder. Er, der routinierte Perspektiviker, sucht jede einzelne Figur als körperlich wirkendes Gebilde auszugestalten und bevorzugt demnach auch schräge Stellungen. Aber bei seinem Konstruieren erstarrt ihm die Masse unter den Händen. Die Bewegungen büssen jegliche Momentanität ein. Schwer und klotzig setzt eine Figur gegen die andere ab. Der Einzelkampf spielt noch eine grosse Rolle. Alles Stoffliche, Rüstungen, Waffen, Geschirre, tritt so in den Vordergrund, ist mit solcher Ausführlichkeit behandelt, dass die Menschen dahinter fast ganz verschwinden. Es ist ein schwerfälliger Apparat, solch ein Schlachtgewühl, wie wir es z. B. auf Uccellos Bild in den Uffizien sehen. Im Vordergrunde liegen tote Menschen, Pferde, Waffen am Boden. Es fehlt nicht an groben Verzeichnungen. Der Künstler wurde wohl mehr durch seine wissenschaftlichen Studien zu solchen Massendarstellungen geführt, als dass er von Hause aus dafür besonders begabt gewesen wäre. Der Schauplatz ist wie eine Bühne konstruiert. Die Kampfscenen nehmen den Vordergrund ein. Wie eine senkrecht aufsteigende Schlusskulisse ist der Hintergrund angefügt: Auf bergigen Höhen bemerkt man einzelne Gruppen von Kriegern und Tiere, ganz genremässig behandelt.

Welch Fortschritt von Uccello zu Pesellino! In ihm trat ein Meister auf, der für die Wiedergabe des Momentanen in hohem Grade beanlagt war. Die Bewegungen seiner Figuren gehen leicht und ungezwungen von Statten. Die Verwicklungen der Massen sind glaubhaft veranschaulicht; mit Verve funktionieren die Glieder jeder Gestalt. Eine leidenschaftliche Erregung teilt sich aus dem Gewühle des Kampfes dem Beschauer mit. Es war eine geniale Schöpferkraft, die solche Wirkungen zu Stande brachte, die es vermochte, auch ohne die Beherrschung aller Kunstmittel, wahrhaft künstlerische Gebilde zu schaffen. Und wie weit überragt Pesellino an Verständnis für die anatomische Form Uccello. Mit Recht hat Weizsäcker in seiner Untersuchung über die Darstellung des Pferdes in der Renaissance Pesellinos Leistungen als epochemachend hingestellt[1]). Welch ein Abstand von Uccellos schweren Maschinen zu seinen gelenkigen, leichtfüssigen Geschöpfen.

Auch darin zeigt sich ein Fortschritt bei Pesellino Uccello gegenüber, wie er nach dem Hintergrunde zu die Schlacht ausklingen lässt. Zwar spielt sich auch bei ihm das Hauptereignis auf einer vorderen Bühne ab, aber der Kampf wird doch in ganz geschickter Weise nach dem Hintergrunde zu ausgedehnt, bricht nicht unmittelbar hinter dem Gewühle ab.

In der Cassonemalerei wurde also eigentlich das Schlachtenbild als ein episodenreicher, lebendiger, vielfach bewegter Massenkampf geboren. In ihr fand es zunächst seine weitere Ausbildung durch Nachfolger Pesellinos, wie im Anhang dieses Buches gezeigt werden wird. Ins grosse wurde das Schlachtengemälde, wieder mit neuen Errungenschaften in der Handhabung der künstlerischen Ausdrucksmittel, in genialer Weise durch Pietro della Francesca übertragen bei seinem Freskencyklus im Chor von San Francesco zu Arezzo.

Unter den uns erhaltenen frühen Werken ist Pesellinos Philisterkampf als bedeutungsvolle Etappe in der Entwickelung des Schlachtenbildes von ganz besonderem Interesse; bedeutungsvoll auch wegen seiner Verbindung von Handlung und Landschaft. Die Vorgänge sind hier wirklich in die Landschaft hineinkomponiert. Der Künstler versucht bei seinen Abmessungen der Grössenverhältnisse der einzelnen Objekte (des Landschaftlichen und Figürlichen) dem Augenscheine gerecht zu werden. Zwar tritt sein Schauplatz noch nicht korrekt perspektivisch zurück wie bei Pietro della Francesca, sondern steigt nach hinten zu in die Höhe, aber der Künstler weiss das durch Ausnutzung von Terrainverhältnissen ganz geschickt zu verschleiern.

[1]) Jahrb. der königl. preuss. Kunsts. VII, p. 51.

Die Landschaft dieses Bildes bedeutet einen gewaltigen Fortschritt über alles, was Pesellino zuvor geleistet hatte, ja sie bedeutet eigentlich einen Bruch mit der Vergangenheit. Der Schauplatz ist ganz einheitlich koncipiert; der Künstler hat versucht, die landschaftliche Scenerie von einer Seite des Bildes zur anderen organisch fortlaufend zu entwickeln. Den Vordergrund bildet eine blumige Wiese, die auf der linken Seite von einem Bächlein durchströmt wird, dessen fruchtbare Ufer von Bäumen und Sträuchern in üppiger Fülle eingefasst sind. Die hügelige Landschaft wird in der Mitte des Hintergrundes durch eine Stadt, die auf dem Hochplateau liegt, unterbrochen. Mit wahrer Meisterschaft hat es der Künstler verstanden, den Blick des Beschauers an der Stadtmauer entlang nach hinten zu leiten, wo sich das Auge in einer fruchtbaren, von Hügeln umrahmten Ebene verliert. Wege durchkreuzen die Landschaft von vorn nach hinten und führen den Blick der Tiefe zu.

In diesem Bilde hat der Künstler mit der ganzen andeutend symbolischen Darstellungsweise gebrochen. Er verwendet keine konventionellen Formen mehr, sondern sucht die einzelnen Objeke, so gut er es eben vermag, gemäss der Wirkung, die sie in der Natur auf ihn ausübten, wiederzugeben. Er geht also nicht mehr von der blossen Form als solcher aus, sondern von der Wirkung der Erscheinungen an der Stelle, wo sie gerade stehen. Damit vollzieht sich ein entwickelungsgeschichtlich bedeutsamer Umschwung. Die Malerei hatte sich das Reich der Natur erobert. Frei liess der Künstler seinen Blick über Berg und Thal schweifen, und die Gesichtseindrücke, die er draussen auf dem Lande empfing, verwertete er in seinen Bildern. Pesellinos David-Cassoni bezeichnen eine der ersten Etappen im Verlaufe dieser Entwickelung. Damit ist zugleich gesagt, dass es sich nur um primitive Leistungen handeln kann, aber Leistungen, die uns heute noch wegen der Frische ihrer Naturauffassung trotz aller technischen Mängel sympathisch berühren.

Die zweite Cassonetafel stellt den Triumph Davids dar. Triumphe beschäftigten ja, wie wir schon in dem Abschnitt über Petrarcas Trionfi zu bemerken Gelegenheit hatten, in hohem Masse die Phantasie der italienischen Renaissance. Triumphierende Helden waren ein beliebter Gegenstand für festliche Umzüge ebenso wie für Truhengemälde. Dabei traten in gleicher Weise die jüdischen Helden wie die des Altertums und der christlichen Aera als Triumphatoren auf. Auf einer der dem Finiguerra zugeschriebenen Handzeichnungen der Bilderchronik des British Museum fährt z. B. Josef auf einem reich geschmückten Triumphwagen.[1]) Den Triumph Davids treffen wir ausser von Pesellino noch auf einem Truhenbilde der Sammlung Sir Francis Cook in Richmond dargestellt. Für eine spätere Zeit, das Jahr 1549, ist uns die Nachricht überliefert, dass der Triumph Davids auch als Schaustellung bei dem Feste von San Giovanni in Florenz zur Aufführung kam.[2])

Von dem Festhalten irgend eines historischen Colorits wurde bei den Aufzügen des Quattrocento gänzlich abgesehen. Wer auch der Triumphator sein mochte, es handelte sich immer nur um ein Schau- und Prunkstück unter Anwendung höfischer Kostümierung. Unter diesem Gesichtspunkte ist auch Pesellinos Triumph Davids zu betrachten.

Der Zug wird durch zwei Fanfarenbläser zu Ross eingeleitet. Ihnen folgt der Wagen König Sauls, von zwei Schimmeln, auf denen Pagen sitzen, gezogen. Auf einem mit prächtiger Decke belegtem Untergestell steht ein phantastischer, auf einem Kapitäl ruhender Thronsitz mit Drachenflügeln als Seitenlehnen. Gepanzert sitzt der König darauf, wie auf dem Schlachtcassone den von einem Drachen bekrönten Turnierhelm auf dem Haupte, in eherner Rüstung, den Reichsapfel in der Rechten, in der Linken den Feldherrnstab. Reiter und Fussgänger umgeben den Wagen. Ganz im Vordergrunde läuft ein Jagdpanther und ein junger Bär mit dem Zuge. Den nächsten Wagen nehmen gefesselte Feinde ein, auf engem Raume dicht an einander gepresst. Auf dem folgenden Wagen steht der eigentliche Triumphator: David, die Schleuder, mit der er

[1]) Colvin, Finiguerra, Pl. 16 17.

[2]) D'Ancona, Origini del Teatro ital. I p. 245.

die rettende Grossthat vollbracht, in der Rechten, in der Linken das Haupt des Riesen am Schopfe haltend. Der Rumpf Goliaths liegt hinter dem Sieger aufgebahrt. Reiter mit Hunden umschwärmen den Wagen. Hier herrscht lebhafte Bewegung. Während des Königs Umgebung ruhig und gemessen einherzieht, ist um David herum alles in Aufregung. Die Rosse galoppieren. Mit herrlichen Sätzen sprengen die edlen Tiere daher. Sie stehen den Reitern fest am Zügel, den stolzen Nacken krümmend. In den verschiedensten Richtungen, bald in voller Seitenansicht, bald aus dem Bilde heraussprengend, bald dem Hintergrunde zugewendet, hat sie der Künstler vorgeführt. In der Wahl der Stellungen giebt es keine Schwierigkeit für ihn. Mit wunderbarer Beobachtungsgabe hat er Ross und Reiter studiert. Die Jünglinge sitzen elegant im Sattel. Leicht und sicher schmiegen sie sich den Formen der Pferde an. Sie selbst sind in stürmischer Erregung. Der vorderste, der den Wagen Davids begleitet, treibt sein Ross zu kühnem Sprunge an. Er schnellt die weitgeöffnete Rechte in die Luft, hoch und mutig gestimmt in der Freude des glänzenden Triumphes. Ihm folgt ein zweiter, der sein Tier dem Wagen zugewendet hat. Sein Auge ruht voller Staunen auf dem Riesenleichnam, als könnte er es nicht fassen, dass der Schrecken Israels als leblose Masse dort wirklich vor ihm liegt. In höchster Ekstase sprengt ein dritter daher. Er hat sich im Sattel zurückgelehnt und hält mit beiden Händen sein Pferd am Zügel, das, von dem Siegestaumel ergriffen, vorzustürmen bestrebt ist. Seinem weit geöffneten Munde scheint eben ein lautes Jauchzen zu entfahren. Die Reitergruppe ist von hervorragender Schönheit und wirkt geradezu hinreissend durch die Macht ihrer Erscheinung, die Wucht der Bewegungen. Lebenskraft und Lebensmut zuckt und sprüht aus den Gestalten. Ein Feuer der Begeisterung lodert auf aus der Menge, und ein einziger lauter Hallelujahruf scheint sich ihr zu entringen.

Der Gegensatz zwischen Ruhe und Bewegung bei den Gruppen, die Saul und David umgeben, ist vom Künstler wohl mit Bedacht und mit Rücksicht auf die Ueberlieferung zum Ausdruck gebracht. Wie hat er damit die im Volke herrschende Stimmung gekennzeichnet, die sich in den Worten des Siegesgesanges aussprach: Saul hat Tausend geschlagen, David aber Zehntausend.

Der Rest des Zuges, der sich an die jubilierende Reitergruppe anschliesst, folgt in gemächlicher Ruhe. Nur einige galoppierende und aus der Reihe geratene Rosse bringen Abwechslung und Bewegung in die Masse. Eine höchst bedeutende Reiterfigur eröffnet im Vordergrunde diesen Teil des Zuges. In kurzem Trabe tänzelt das schwere Streitross. Es trägt eine kräftige Männergestalt mit einem Falken in der Hand. Ross und Reiter sind in ihrer statuarischen Ruhe von edelster Wirkung und im besten Sinne monumental. Wir können den Reiterzug weit in die Tiefe des Bildes verfolgen, bis er sich bei einer Biegung des Weges verliert.

Die Landschaft ist in ganz derselben Weise angelegt wie auf dem anderen Cassonebilde. Felder wechseln ab mit Baumgruppen, Städten und Schlössern. Im Hintergrunde zieht sich eine Hügelreihe entlang, deren Anhöhen teilweise von festen Plätzen bekrönt sind. Wege schlängeln sich durch die Wiesen. Auch hier hat der Künstler die Landschaft panoramaartig vor den Blicken des Beschauers entrollt, indem er einen bestimmten festen Standpunkt annahm. Sein Blick ist geschärft für jede Einzelheit der landschaftlichen Scenerie. Aber das einzelne drängt sich nicht vor bei ihm; er fasst es auf so wie es sich darstellt in seiner faktischen Wirkung innerhalb des Gesamtorganismus.

Mit dem Triumphe Davids ist der Inhalt dieses Bildes noch nicht erschöpft. Rechts spielt sich eine Scene ab, die mit jenem Vorgange gar nicht in Berührung steht: die Begegnung des Bräutigams mit der Braut, für die die Truhen als Brautgabe bestimmt waren. In der Mitte der Frauen, die, aus dem Stadtthore kommend, dem Zuge entgegenschreiten, bemerken wir die Braut. Sie ist prächtig gekleidet und trägt einen grossen Hut von Pfauenfedern auf dem Kopfe, nach der Sitte der Zeit. Auf anderen Cassonebildern sehen wir die Braut ebenfalls mit solch einem Kopfputze geschmückt. Einen prachtvollen Kranz von Pfauenfedern trug auch Caterina Strozzi





TRIUMPH DAVIDS.



LOCKINGE HOUSE



bei ihrer Hochzeit als Geschenk ihres Verlobten Marco Parenti[1]), wie wir aus einem Briefe ihrer Mutter wissen. Der Bräutigam begrüsst auf unserem Bilde an der Spitze eines reichen Gefolges mit vorgestreckter Rechten seine Verlobte. Ein Par vortrefflich beobachteter Hunde spielt im Vordergrunde. Dieser Teil des Bildes hat etwas steif ceremonielles. Von einer Porträtähnlichkeit der Hauptpersonen kann kaum die Rede sein. Die Frauen sind wie gewöhnlich dem Maler nicht sonderlich gelungen. Der Ausdruck ihrer Gesichter ist nichtssagend. Sie scheinen unter der Last der schweren Gewänder zu seufzen.

Noch ein Wort ist über die Stadt, die sich hinter der Begrüssungsscene am rechten Bildrande hinzieht, zu sagen. Sie zeigt den Künstler auf neuen Bahnen, in moderner Weise sich bethätigend. Den Gesetzen der Perspektive im allgemeinen entsprechend, windet sich die zinnenbekrönte Stadtmauer mit ihren Türmen schräg nach hinten. Durch die geschickt hervorgehobenen Beleuchtungsgegensätze wird die plastische Wirkung gesteigert. Die Mauer wird von einzelnen phantastischen Gebäuden überragt, die zum Teil einen reinen Renaissancestil zeigen. Die Wiedergabe des Stadtbildes erscheint, in höherer Vervollkommnung, als eine Fortsetzung dessen, was wir auf dem Drachenwunder des heiligen Sylvester (Pal. Doria) beobachtet hatten.

Die beiden Stadtansichten hier wie auf dem andern Cassonegemälde bedeuten etwas neues innerhalb der italienischen Kunst. Wie bei der Landschaft, so strebt auch bei diesen Städtebildern der Künstler danach, den Gesamteindruck wiederzugeben, und er nimmt in den Grössenverhältnissen darauf Rücksicht. Aus der ersten Hälfte des Quattrocento ist mir kein einziges im Hintergrunde eines Gemäldes sich aufbauendes Stadtbild bekannt, das einer wahrheitsgetreuen Wirkung so nahe käme wie die Stadt, vor deren Mauern der Philisterkampf tobt. Zwar sind die Gebäude dort zum grossen Teil phantastisch, zum Teil sind es Ruinen mit Reminiscenzen antiker Baulichkeiten; es lag nicht im geringsten in der Absicht des Künstlers eine Vedute zu geben. Aber er sucht doch einen glaubhaften und denkbaren Gebäudekomplex zur Anschauung zu bringen und rechnet im Gegensatze zu seinen Vorgängern immer mit bestimmten statischen Verhältnissen. So gelingt es ihm, seinem Phantasiegebilde in unseren Augen eine wirkliche Daseinsberechtigung zu verleihen.

Die beiden David-Cassoni zeigen Pesellino auf der Höhe seines Könnens und fallen infolgedessen wohl gegen das Ende seiner Wirksamkeit. Sie sind die reizvollsten Leistungen seines Pinsels und gehören überhaupt zu den schönsten Truhenbildern, die das Quattrocento hervorgebracht hat. Leider sind sie nicht ganz tadellos erhalten, so dass sie in ihrer Farbenwirkung zum Teil gelitten haben. Aber auch in ihrem heutigen Zustand üben sie noch einen unbeschreiblichen Zauber aus. Abgesehen von ihrer hohen künstlerischen Qualität gewähren sie einen tiefen Einblick in das Wesen und Leben der Zeit, sind für die Kostüm- und Sittengeschichte unschätzbar.

Für die Art der Romantisierung eines biblischen Vorganges bilden sie geradezu ein Paradigma. Das ganze ist in der Weise von abenteuerlichen Begebenheiten vorgetragen unter Anwendung des reichsten höfischen Prunkes. Dieser trägt seiner Beschaffenheit nach ein so phantastisches Gepräge und bildet doch nur die Domäne gewisser hochgestellter Kreise, dass wir in ihm wohl ein die Phantasie romantisch anregendes Element sehen dürfen. Er ist das höchste Ziel der Sehnsucht für die Befriedigung weltlicher Lust. Der Renaissancekünstler setzte sein ganzes Können an eine glänzende Verwirklichung des höfischen Gepränges. Pesellino hat die Wirkung der Pracht aufs höchste gesteigert. Dem bunten Wechsel der Erscheinungen ist er in wunderbarer Weise gerecht geworden. Rauschende Gewänder und glitzerndes Gold, schimmernder Pelz und strahlende Decken, funkelnde Panzer und blinkende Waffen, das alles grüsst und gleisst und glänzt uns in üppigem Durcheinander aus den Bildern entgegen. Ueber ihnen hat die Hand des Meisters verschwenderisch gewaltet.

[1]) Alessandra Macinghi neg'i Strozzi: Lettere di una gentildonna fiorentina del secolo XV ai figliuoli esuli pubblicate da Cesare Guasti Firenze 1877, p. 5.

Aber nicht nur die Pracht der äusseren Erscheinung kommt als romantisches Phantasieelement hier in Betracht. Das paradiesische Hirtenidyll enthält gleichfalls ein Stück Romantik. Diese bukolische Romantik erfuhr in der Renaissance eine eigenartige Ausbildung. Die Saite, die vom Künstler angeschlagen wurde, fand bei seinen Zeitgenossen Widerhall.

Fassen wir endlich das Figürliche ins Auge, so bemerken wir wieder einige der schwärmerisch gestimmten Jünglinge wie auf den Trionfi-Bildern. Sie sind gleichsam die Träger der romantischen Empfindungen, worüber im letzten Kapitel ausführlicher gehandelt werden wird.

Die sieben freien Künste und Tugenden.

Die beiden Cassonetafeln mit Darstellungen der sieben Tugenden und freien Künste bei Herrn Ludwig Wittgenstein in Wien sind bereits gelegentlich einer Besprechung der Renaissance-Ausstellung aus Berliner Privatbesitz[1]) von mir für Pesellino in Anspruch genommen worden. Sie stammen aus der Sammlung Toscanelli und waren im Versteigerungskatalog derselben abgebildet. Im Klassischen Bilderschatz von Reber und Bayersdorffer (No. 853) sind sie unter der Bezeichnung Andrea del Castagno (?) publiciert. Zu einer richtigen Erkenntnis der Bilder zu gelangen, wird durch eine starke Uebermalung erschwert. Mit Castagno scheinen sie mir wenig gemein zu haben. Auch Julius von Schlosser[2]) ist sicherlich im Unrecht, wenn er annimmt, dass sie „von einem im Stil sehr altertümlichen florentinischen Truhenmaler wohl erst zu Beginn des XVI. Jahrhunderts gemalt" worden seien. Ich glaube, wir werden im Verlaufe unserer Betrachtung eine Reihe von Zügen nachweisen können, die auf Pesellino als Schöpfer der Werke mit Bestimmtheit schliessen lassen.

Die sieben freien Künste waren ebenso wie die Tugenden ein beliebter Gegenstand für die bildenden Künste seit dem frühen Mittelalter.

Die Artes liberales treten als fixierte Begriffe schon in der spätantiken Litteratur auf. Ihre bildliche Darstellung begegnet uns seit der Karolingerzeit. Schon früh stellte die Kunst, den Origines des Isidor von Sevilla folgend, die Artes mit ihren Hauptvertretern zusammen; im Anschluss an die antike Darstellung der Musen mit ihren Vertretern. Gemälde in einer Pfalz Karls des Grossen hatten bereits diesen Inhalt. Von dem neunten Jahrhundert an sind uns bildliche Wiedergaben in illustrierten Handschriften erhalten. In welcher Weise sich die Gestaltung des Bildercyklus von jener Zeit an entwickelt hat, ist bis jetzt noch nicht völlig klar gelegt worden.[3])

In Italien lässt sich das Schema, die freien Künste als Frauengestalten auf einer Bank neben einander sitzend darzustellen, seit dem elften Jahrhundert nachweisen. Das früheste mir bekannte Beispiel ist das Fragment eines Fussbodenmosaiks aus Ivrea.[4]) Im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert ist die Wiedergabe der Artes als sitzender Frauengestalten auf Reliefs in der toskanischen Kunst allgemein üblich. Es braucht nur an die Reliefs des von Niccolo Pisano entworfenen Stadtbrunnens von Perugia und an Giottos Campanile erinnert zu werden. In dem Grabe Papst Clemens IV. (1265—68) in Viterbo haben sich auf zwei Stücken des Pluvials Darstellungen der freien Künste, in Nischen auf Thronen sitzend, gefunden.[5]) Auch aus der

[1]) Gazette des Beaux Arts T. 20e. 3e Période Ier août 1898 p. 158.

[2]) Jhrbch. des Allerh. Kaiserh. Bd. XVII 1896 p. 34.

[3]) Vgl. J. von Schlosser, Bilder zur Kunstgesch. aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters. Sitz. Ber. der K. Ak. der Wissensch. in Wien, phil. hist. Kl. Bd. CXXIII, II, Wien 1891. Rezensiert von Clemen im Repertorium f. K. XV, p. 222 ff. J. von Schlosser Jhrbch. des Allerh. Kaiserhauses Bd. XVI u. XVII passim. Fritz Baumgarten, Die sieben freien Künste in der Vorhalle des Freiburger Münsters. Nach Abschluss dieses Kapitels ersehe ich aus einer Besprechung von C. von Fabriczy im Rep. f. Kunstgesch. XXIV, 1901, p. 159, dass Graf Ant. Filangieri di Candida kürzlich eine ikonographische Studie über die freien Künste veröffentlicht hat: *Marciano Capella e la rappresentazione delle Arti Liberali nel Medio Evo e nel Rinascimento.* Estratto della Flegrea, Rivista di Lettere, Scienze ed Arti. Napoli 1901.

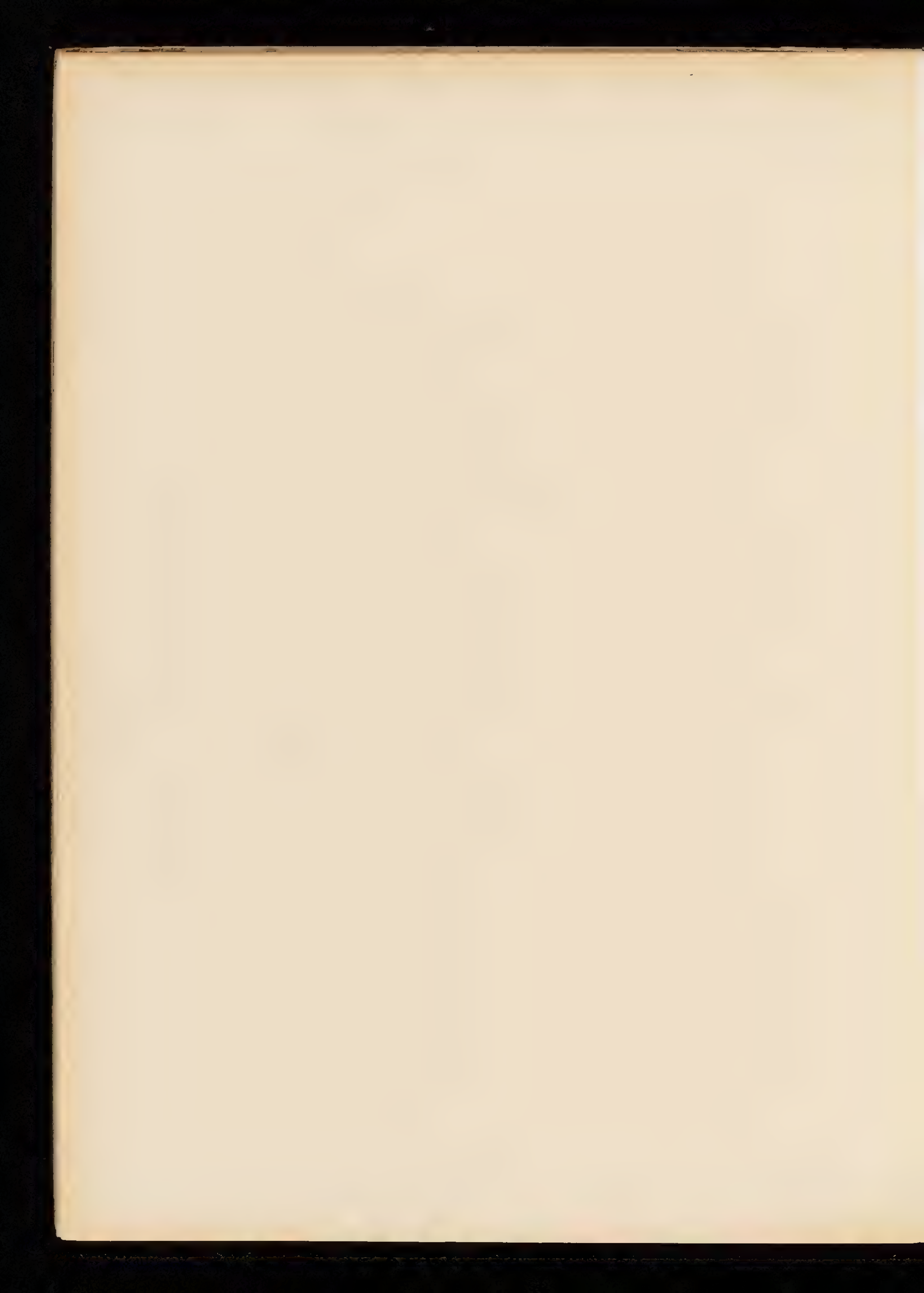
[4]) Abgebildet bei Baumgarten p. 19.

[5]) Abgebildet L'Arte II, p. 283.





DIE SIEBEN FREIEN KÜNSTE UND TUGENDEN. WIEN SAMMLUNG WITTGENSTEIN.



Werkstatt der Embriachi, jener in Venedig ansässigen Beinschnitzerfamilie, ist uns als Beispiel ein Stück mit der sitzenden Geometrie erhalten.[1])

Ferner sind im Quattrocento die Artes liberales an der Sedia dei Priori im Dome von Pisa von dem Florentiner Francesco di Giovanni di Matteo, genannt il Francione, als auf einer Bank sitzende Frauengestalten intarsiiert worden.[2])

Daneben finden wir eine Wiedergabe der Artes als sitzender Frauen mit ihren Hauptvertretern zu Füssen. So traten sie im Trecento in den Wandfresken des aus Florenz gebürtigen Giusto da Padova in der Cappella di Sant' Agostino bei den Eremitani zu Padua auf. Ihre Darstellung geht, wie Julius von Schlosser nachgewiesen hat[3]), auf die Illustrationen des Anhanges zu einem in drei Exemplaren erhaltenen, früher dem Convenevole da Prato zugeschriebenen Lobgedicht auf König Robert von Neapel zurück. Dieser Anhang kommt in dem Wiener und Florentiner Exemplare des Lobgedichtes vor. Die Miniaturen der freien Künste in dem Anhange der beiden Exemplare sind offenbar toskanischen Ursprungs, wie auch der Verfasser des Lobgedichtes auf König Robert, dessen Originalhandschrift nach Schlosser das dritte, Londoner Exemplar ist, ein Prateser gewesen sein muss.

In dem Freskencyklus der Cappella degli Spagnuoli im Kreuzgange von Santa Maria Novella sind gleichfalls die Artes, hier alle auf einer Bank neben einander sitzend, zu ihren Füssen ihre Vertreter, zur Darstellung gebracht. Die Musik, als Frauengestalt, in einem gotischen Gestühle sitzend und auf einer Handorgel spielend, zu ihren Füssen ihr Vertreter Tubalkain, begegnet uns als Titelbild in einer Ausgabe von Poesie musicate der Pariser Nationalbibliothek[4]).

Die Haupttugenden in der Siebenzahl bürgerten sich erst später in der bildenden Kunst ein als die Artes liberales. In der Karolingerzeit kommen sie noch nicht vor. Erst das spätere Mittelalter schaffte in ihnen Gegenstücke zu den freien Künsten.

In der italienischen humanistischen Litteratur des vierzehnten Jahrhunderts spielen die sieben Haupttugenden, ebenso wie die Artes liberales, eine bedeutende Rolle. Petrarcas Rerum memorandarum libri sind nach den Tugenden geordnet. In Boccaccios Ameto treten die sieben Tugenden in der Gestalt von Nymphen auf. Des Federigo Frezzi aus Foligno Gedicht Il Quadriregio feiert sie in seinem vierten Buch als strahlende Königinnen. Giovanni da Prato, der Autor des Paradiso degli Alberti, lässt sie, unter ganz besonderen Namen, den Verfasser zum Berge der Tugenden führen, der zugleich der Parnass ist. – In den Rappresentazioni, den Umzügen und Aufführungen des Quattrocento, begegnen uns gleichfalls allegorische Verkörperungen der sieben Tugenden.

Als Gegenbilder zu den Artes liberales waren die Virtutes in der oben erwähnten Cappella di Sant' Agostino bei den Eremitani von Giusto da Padova dargestellt. Wie jene ihre Hauptvertreter, so hatten diese die Vertreter der ihnen entgegengesetzten Laster zu ihren Füssen; Scenen, die wir uns wieder nach den Miniaturen der ihnen als Vorlage dienenden Handschriften in Wien und Florenz vergegenwärtigen können. Tugenden, nicht nur die cardinalen, mit den entgegengesetzten Lastern unter sich, finden wir unter den Illustrationen einer Ausgabe der Homilien, wiederum in einem Exemplare der Pariser Nationalbibliothek[5]).

Daneben kommt aber auch die Wiedergabe der Tugenden mit ihren eigenen Hauptvertretern vor, wie sie uns in den Bilderhandschriften des Konrad von Scheiern der Münchener Staatsbibliothek entgegentritt, wenn mir auch kein Beispiel für die mittelalterliche italienische Kunst gegenwärtig ist. Pesellino ist mit seinem Cassonebilde dieser Tradition gefolgt.

Er wählte für seine Darstellungen der Virtutes und Artes liberales auf beiden Cassonestücken das gleiche Schema. Die Frauengestalten sitzen neben einander auf einer Marmorbank,

[1]) J. von Schlosser, Jhrbch. des Allerh. Kaiserh. Bd. XX, p. 271.

[2]) Vgl. Supino, J Maestri d'intaglio e di tarsia in legno. Arch. stor. dell' arte Anno VI, 1893, p. 159, wo eine Abbildg. der Astronomie.

[3]) Jhrbch. des Allerh. Kaiserh., Bd. XVII, p. 18 ff.

[4]) Fonds. ital. 568. Wohl um 1400.

[5]) Fonds. ital. 112, Anfang des 15. Jahrhunderts.

die auf einem hohen Sockel steht. Auf dem hinteren Teile der Bank stehen jonische Säulen, die durch ein Gebälk verbunden sind[1]). Zu Füssen der Tugenden und Künste sitzen ihre Hauptvertreter: Prudentia mit einem unbestimmbaren antiken Philosophen, der ein Buch in beiden Händen hält, Justitia mit Justinian oder König Salomo, Fides mit dem Apostel Petrus, Caritas mit Johannes, dem Evangelisten, Spes mit Jacobus maior, Fortitudo mit Simson, der den Eselskinnbacken hält, während zu seinen Füssen die zerbrochene Säule liegt, Temperantia mit einem Philosophen in gleicher Tracht und Stellung wie der unter Prudentia. Die Künste: Aritmetica mit Pythagoras, Geometria mit Euklid, Musica mit Tubalkain, Astrologia mit Ptolemaeus, Logica mit Aristoteles (oder Zeno?), Retorica mit Cicero?, Grammatica mit Priscian oder Donat.

Es ist ein höchst undankbarer künstlerischer Vorwurf, diese trockene Allegorik der alten scholastischen Encyklopädie. Selbst ein erfindungsreicher Künstler wie Pesellino hat ihm keinen neuen Reiz abzugewinnen gewusst. Er folgt durchaus der Tradition, wie sie vom Trecento überkommen war. Das Fresko der Cappella degli Spagnuoli bei Santa Maria Novella zeigt eine ganz gleiche Anordnung: auf einer Bank die Künste neben einander sitzend, auf einer Stufe unter ihnen die Vertreter. Aber jener Trecentist, der seine Kunst zu einem Werkzeug der Verherrlichung des heiligen Thomas von Aquino und des Dominikanerordens machte, — wohl sicher Andrea da Firenze — wusste sich mit der Allegorik weit besser abzufinden, als der Maler einer realistischeren Epoche. Er war noch ganz vom Geiste der Scholastik erfüllt. Bei ihm sind die Personifikationen der freien Künste nur ein Teil seiner grossen Himmel und Erde umfassenden encyklopädischen Darstellung. Die strenge Gebundenheit der Formen entspricht mehr dem Vorwurfe als die freiere Bewegtheit der Pesellinoschen Gestalten und die Lockerung der Komposition. Erst in dem Bibliothekzimmer des Herzogs Federigo von Montefeltre zu Urbino wurde der alte Stoff von neuem Geiste erfüllt, vom echten Geiste der Renaissance. Und Pinturicchio machte bei seinen Fresken im Appartamento Borgia des Vatikan, gleichfalls in freiererWeise mit dem Stoffe schaltend, die Artes liberales zu Mittelpunkten vielgestaltiger Gemälde.

Etwa in der Mitte zwischen diesen und den trecentistischen Malereien steht das Werk Pesellinos. Er hatte die unglückliche Aufgabe, eine Komposition, mit der eine starke Betonung der Vertikalen verbunden war, für ein schmales Breitbild zu verwerten, was wir wohl sicherlich auf den Wunsch des Bestellers zurückzuführen haben werden. Die Truhenmaler im allgemeinen wussten wohl, warum sie derartige festgefügte Darstellungen fast niemals für ihre Bilder verwandten, sondern stark bewegte Handlungen bevorzugten. Die Form des länglich schmalen Cassonebildes erfordert eine Anfüllung mit möglichst vielen Gegenständen. Der Episodenreichtum dieser Art von Bildern trägt nicht zum geringsten auch zu ihrer ästhetischen Wirkung bei. Das Auge muss gezwungen werden, rasch über die schmale Fläche zu gleiten, der Blick muss successive von einem Ende zum andern geführt werden. Alle retardierenden Hemmungsmittel sind möglichst zu vermeiden. Gleichsam im Fluge müssen die Sehorgane die Bildfläche überstreichen.

Pesellino konnte in dieser Beziehung mit seinem Vorwurfe nichts anfangen. Die Einförmigkeit der Komposition suchte er dadurch zu mildern, dass er einzelne Figuren lebhafter bewegte. Um nicht eine Reihe von Gestalten, alle in voller Vorderansicht, zu geben, verlieh er einigen schräge Stellungen. Durch das Aufgeben der strengeren Form verlor jedoch das alte Schema auch an geistigem Gehalt, ohne dass vom Künstler ein Ersatz dafür geboten würde. Das ganze macht den Eindruck einer gelehrten Spielerei.

Seine Erfindungsgabe hat Pesellino bei diesem Werke nicht sonderlich angestrengt. Die Künste sind im grossen und ganzen nur freie Wiederholungen der Frauengestalten in der Cappella degli Spagnuoli. In ihren Attributen, ja sogar zumeist in ihren Stellungen, stimmen sie mit jenen durchaus überein. Die Kostümierung ist eine verschiedene. Die Artes sind, ebenso wie die Virtutes auf dem anderen Bilde, mit einem eng anliegenden Gewande bekleidet, um das in verschiedener Weise ein Mantel drapiert ist. Die Draperieen sind durchaus in der Art Pesellinos, und zwar seinem späteren Stil gemäss, wie er uns bei der Verkündigung des Museo Poldi

[1]) Die Aufschriften darüber sind neu.

Pezzoli, den Madonnen Hainauer und Holford entgegengetreten ist. In seinem Bestreben, durch möglichst grosse Verschiedenheiten in der Art der Manteldrapierung etwas Abwechslung in die eintönige Komposition zu bringen, ist jedoch der Künstler zu einer gewissen Manieriertheit gekommen. Die verkünstelten, oft in Schlangenwindungen sich bewegenden Falten des Mantelstoffes haben etwas gequältes. Wie harmonisch berührt einen dagegen die einfache Ruhe der Gestalten in der Cappella degli Spagnuoli.

Auf beiden Bildern ist die Anordnung der Figuren symmetrisch. Je zwei entsprechen einander in Stellung und Bewegungen. Der freie Raum zwischen den weit von einander getrennten Gestalten, der nur durch die Säulen der hinteren Balustrade ausgefüllt ist, erhöht noch die Leere der ganzen Komposition.

An die Madonnenbilder Pesellinos, namentlich an das bei Frau Hainauer, erinnert aufs lebhafteste die Caritas. Die Stellung des Jesusknaben ist auf dem Hainauerschen Gemälde ganz die gleiche. Die Frauentypen entsprechen, so weit man bei der schlechten Erhaltung der Tafeln urteilen kann, denen der späteren Bilder Pesellinos. Die Rhetorik ist fast ein Ebenbild der Maria auf dem Verkündigungsbildchen des Museo Poldi-Pezzoli. Von den Vertretern der Künste begegneten wir einer dem Aristoteles gleichenden Figur bereits unter dem Gefolge der Fama auf den Trionfi bei Mrs. Gardner.

Wenn wir auch mancher einzelnen reizvollen Gestalt begegnen, über die Pesellino den ihm eigenen Liebreiz gebreitet hat, so gehören diese Bilder doch zu seinen schwächeren Leistungen. Dass sie eigenhändig sind, darüber kann meiner Ansicht nach kein Zweifel bestehen, da die Uebereinstimmung mit den authentischen Werken des Meisters eine zu grosse ist. Sie sind zu einer Zeit entstanden, als der Lippische Einfluss auf ihn bereits wirksam war.

Die Gerichtsscene der Sammlung Morelli.

Die kleine Gerichtsscene in Bergamo ist das einzige Bild, das, wie ich glaube, in der Sammlung Morelli als eigenhändige Arbeit Pesellinos gelten darf. Auf welchen bestimmten Fall sich die Darstellung bezieht, lässt sich nicht mehr feststellen. Der ehemalige Besitzer, Giovanni Morelli, deutete sie selbst so, dass ein Florentiner aus der sogenannten „borghesia grassa“ (dem fetten Bürgerstande), von Demokraten angeklagt, vor den Richter geführt würde.[1])

Links auf einem Podeste, zu dem vier Stufen hinaufführen, sitzt in einer Nische auf einem Steinthrone der Richter. Er gestikuliert lebhaft mit der Rechten und hält dem Angeklagten wohl eben die Beschuldigungen vor, die gegen ihn erhoben worden sind. Neben ihm steht ein Gerichtsdiener, der beide Hände auf das Richtschwert stützt. Der bartlose Mann auf der anderen Seite des Richtersitzes ist vermutlich einer der Ankläger. Von Rachedurst zeugt der wilde Ausdruck seines gewöhnlichen Gesichtes. Er hat den rechten Arm in dem weiten Mantel versteckt, und wir glauben die geballte Faust darunter wahrzunehmen. Des Künstlers Parteinahme meinen wir auf Seiten des Angeklagten zu bemerken. Es ist ein bartloser Mann mit edlem Antlitz in Strassenanzug mit Cappuccio, den man vor den Richter geschleppt hat. Mit vornehmer Gebärde hebt er mit der Linken seinen Mantel auf und legt die Rechte beteuernd vor die Brust. Kummer liegt in seinem Gesicht, und wir sind geneigt, an seine Unschuld zu glauben. Der Alte neben ihm mit lang herabwallendem Haar und Bart scheint der Hauptankläger zu sein. Er hält sein Opfer vorn vor der Brust gepackt und verwendet kein Auge von ihm. Ob der liebenswürdige Jüngling mit dem gesenkten Lockenhaupt und sanften Blick auf der anderen Seite des Angeklagten ein Leidensgenosse ist oder ihm nur als Entlastungszeuge dient, wer wollte das entscheiden? Seine vorgestreckte Rechte macht eine abweisende Geste als Gegengebärde gegen die explicierende Handbewegung des Richters. Die übrigen Figuren dieser Gruppe gehören zu den Klägern. Die beiden kurz geschorenen Jünglinge mit kurzen, faltigen Röcken und Gürteln um den Leib sind vielleicht die Büttel, welche

[1]) Gal. Doria-Panfili p. 335.

die Verklagten herangeschleppt haben. Entfernt von dieser Gruppe, unweit des Ausganges der Gerichtshalle, steht noch eine einzelne Jünglingsgestalt in vornehmer Kleidung. Er scheint ein naher Anverwandter des Verklagten und von dessen Schicksal sichtlich ergriffen. Eine Figur wie diese ist wie eine Künstlersignatur Pesellinos. Ganz sein eigen ist die holde, jugendliche Anmut des Lockenköpfchens, der in sich gekehrte, weltentrückte Ausdruck des Gesichtes, der auf die feinste Harmonie zusammengestimmte Kontur. Wir denken unwillkürlich wieder an jenen Jüngling, der bei der Befreiung des heiligen Sylvester aus dem Gefängnis auf dem Doria-Bilde zugegen ist. Beide sind sie Schöpfungen derselben Phantasie, beide mit gleich zartem Stimmungsgehalt erfüllt. In solchen Jünglingsgestalten offenbaren sich des Künstlers feinste psychologische Beobachtungen.

Zu bewundern ist es, wie die Fäden der Handlung durch die feine, psychologisch analysierende Kunst des Meisters so klar gelegt sind, dass wir uns den Vorgang bei völliger Unkenntnis des bestimmten Falles im allgemeinen wohl vergegenwärtigen können. Wie hat er es verstanden, die Gegensätze von Rang, Stand und Gesinnung anschaulich zu machen. Wie eindringlich ist jede Gebärde der agierenden Personen. Das Bild zeigt uns den Maler in völliger Reife. Was er gekonnt, was er sich im Verlaufe seines kurzen Lebens an künstlerischen Fähigkeiten errungen hatte, hier tritt es zu Tage. Kein anderes Bild offenbart so stark Lippis Einfluss. Der bärtige Alte im Vordergrunde ist ein echt Lippischer Typus. Auch die Lippische Handform herrscht wie auch bei anderen späteren Bildern des Meisters vor.

Eine so ausgebildete, so sorgfältig ausgeführte Architektur begegnete uns noch auf keinem Werke Pesellinos. Die Gerichtslaube ist eine offene Halle, deren Gewölbe an zwei Seiten von korinthischen Säulen getragen werden. An der hinteren Wand ist rechts eine offen stehende Thür. Mit feinem architektonischem Verständniss sind die zierlichen Kompositkapitelle sowie überhaupt alle Bauteile wiedergegeben. Es ist ein Raumgebilde ganz im Sinne Brunelleschis. Wir haben bei anderen Arbeiten, mit Ausnahme etwa der Stadtansichten auf den David-Bildern, kein besonderes Interesse des Künstlers für Architekturformen wahrgenommen. Seine Innenräume waren meist sehr einfach und kahl gehalten. Gegen Ende seiner Laufbahn sehen wir ihn nun mit den klassischen Baugliedern der Renaissance frei schalten. Er konzipiert eine einheitliche, das Formideal der Zeit verkörpernde Architektur, die im richtigen Verhältnis zu den Figuren steht. Dieselbe Entwickelung hatte Angelico durchgemacht. Lippi bevorzugte von Anfang an reichere Architekturen.

Das Kolorit des Bildes zeigt die ausgiebige Farbenskala von Pesellinos Palette. Charakteristisch ist die bunte Farbigkeit der Architektur. Die Säulenbögen sind hellrosa, die Mauerstücke zwischen ihnen grau mit goldener Musterung; die Konsolen an der hinteren Wand, auf denen die Gewölbe ruhen, rot. Von den Gewölben selbst, so weit sie sichtbar sind, ist das rechte blau mit goldenen Sternen, das linke rotbraun. Der Fussboden zeigt eine hellrosa Farbe; da, wo Schatten darüber hingleiten, eine dunklere Nuance. Derselbe farbenfrohe Kolorismus wie bei der Architektur offenbart sich auch im Figürlichen, wo uns alle die Vorzüge, die wir bereits des öfteren zu schildern versucht haben, in höchster Vervollkommnung entgegentreten. Beeinträchtigt wird leider die Gesamtwirkung durch eine nicht ganz tadellose Erhaltung. Starke Kratzer entstellen das Werk. Infolge Putzens hat die oberste Schicht der Lasuren gelitten.

Die Morellische Gerichtsscene steht, fassen wir die Figurenbildung ins Auge, stilistisch auf derselben Stufe wie das Predellenstück mit dem Wunder des heiligen Zeno vom Pistojeser Altar, gehört also auch in die allerletzte Schaffenszeit des Malers. Unter dem Eindruck einer meisterhaften Schöpfung verlassen wir das Lebenswerk Pesellinos. Zum Schluss hat er uns noch einmal durch sein anmutiges Erzählertalent ergötzt. Ist auch die Handlung ernst, die wir vor uns sehen, so ist doch das trübe gemildert durch die heitere Kunst des Meisters. Das ganze ist auf den behaglichen Ton einer Novelle gestimmt. Im Auge bleibt uns der Schimmer eines farbenreichen, durch die zartesten Nuancen abgestuften Gemäldes, dem der Maler, der novellistischen Grundstimmung Rechnung tragend, gleichwie mit tändelnder Hand, eine wunderbare Delicatezza zu verleihen gewusst hat.



GERICHTSSCENE. BERGAMO SAMMLUNG MORELLI.



Die künstlerische Entwickelung und Eigenart Pesellinos.



Höchst bedeutungsvoll für die florentinische Malerei war die Epoche, in die Pesellinos Jugend fiel. Als er ein Kind war, schuf Masaccio seine gewaltigen Fresken in der Brancacci-Kapelle der Carmine-Kirche, durch welche die moderne Monumentalmalerei recht eigentlich begründet wurde. Diese Werke bildeten für ihre Zeit eine Offenbarung, sowohl in Bezug auf die grandiose schöpferische Phantasie des Meisters, die sich in ihnen kund that, als auf die nach Naturwahrheit strebende künstlerische Ausgestaltung des Vorwurfes. Wahre Menschen in wahrer Natur darzustellen, das war das Problem, das sich der erste der grossen Renaissancemaler gesetzt hatte. Es war das Problem der Zukunft. An ihm arbeitete die ganze kommende Generation. Was Masaccio besonders eigentümlich war, worin eine seiner stärksten Seiten bestand, das war sein ausgeprägtes Gefühl für Monumentalität. Seine Werke erreichen ideale Grösse auf durchaus naturalistischer Grundlage. Die Elemente seiner Kunst sucht und findet er in der Natur; aber diese Elemente wachsen durch die Berührung mit dem mächtigen Schöpfergeiste und werden in eine Sphäre künstlerischer Idealität erhoben, die nur dem Genie zu schauen und zu veranschaulichen vergönnt ist. Die Grösse der eigenen Persönlichkeit, die hohen Ziele seiner ganzen Zeit in seinen Schöpfungen zum Ausdruck zu bringen, das ist die künstlerische That Masaccios. Sie wurde von der Zeit verstanden. Der Freskencyklus der Brancacci-Kapelle war schon bei seiner Entstehung Gegenstand allgemeiner Bewunderung. Die Zeitgenossen empfanden, dass in ihm das künstlerische Streben der Epoche die schönste Verwirklichung gefunden hatte. Er wurde die Lehrstätte der folgenden Generationen bis zu den Künstlern der Hochrenaissance, denen Masaccios Idealismus seelenverwandter war, als der stärker ausgeprägte Realismus des späteren Quattrocento. Dass für den jungen Pesellino, welcher in einer künstlerischen Sphäre, dem Atelier seines Grossvaters Pesello, der als Kollege Brunelleschis selbst mitten in der Renaissancebewegung stand, aufwuchs, der Name Masaccio kein leerer Schall blieb, ist wohl nur natürlich.

Neben Masaccio wirkte seit dem Anfange des Quattrocento eine Reihe von Künstlern, deren Streben darin aufging, die eben entdeckten Gesetze der Perspektive für die Malerei zu verwerten. Nachdem die Plastik begonnen hatte, für die menschliche Gestalt einen ihren natürlichen Bedingungen entsprechenden Ausdruck zu finden, folgte die Malerei darin nach. Sie suchte sich die Fähigkeit zu erringen, die Aussenwelt als naturwahres Bild auf der Fläche erscheinen zu lassen. Dabei huldigte sie zunächst einem ziemlich einseitigen Naturalismus. Mit dem künstlerisch schaffenden Geiste verband sich viel theoretisch wissenschaftliches Bemühen. Letzteres trat, wo es nicht, wie bei Masaccio, durch eine übermächtige Phantasie in den Hintergrund gedrängt wurde, in krasserer Weise hervor; zunächst sicherlich zum Schaden der Kunst. Es gereichte diesen Malern auch nur in beschränktem Masse zum

Vorteil, dass sie ihre erste Ausbildung meist in den Ateliers der Bildhauer und Goldschmiede fanden. Sie erwarben sich dort wohl ein sicheres Formgefühl, aber ihre Darstellungsart behielt etwas metallisch scharfes und entbehrte des Schmelzes einer rein malerischen Behandlungsweise.

Unter den Malern dieses Schlages nimmt Paolo Uccello eine bedeutende Stelle ein. Sein ganzes Leben war dem Studium der Perspektive gewidmet. Wie alles neue von den Neuerern zunächst auf die Spitze getrieben wird, so liebte es auch Uccello, sich in spitzfindigen perspektivischen Konstruktionen zu ergehen, wobei ihn das rein Technische mehr interessierte als das eigentlich Künstlerische. Donatello soll darüber, wie Vasari berichtet, Uccello gegenüber geäussert haben, dass er solche Art mehr eines Intarsiators als eines Malers für würdig halte. Aus der ganzen Biographie bei Vasari geht soviel hervor, dass Uccello schon von seinen Zeitgenossen eher für einen grüblerischen Sonderling als für ein machtvolles Künstlergenie angesehen wurde.

Eins seiner Hauptverdienste war, den Kreis des künstlerisch Darstellbaren ausgedehnt zu haben. Neben seiner Vorliebe für Architekturen, bei denen er ja seine perspektivischen Kenntnisse besonders zu verwerten vermochte, war er ein Bahnbrecher auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei und wandte als einer der ersten auf diese die Gesetze der Linearperspektive an. Vasari rühmt ihm auch nach, dass er zuerst begonnen hätte, die Bäume ihrer natürlichen Beschaffenheit gemäss darzustellen. In ausgedehntem Masse bethätigte er sich als Tiermaler und war neben Giuliano Pesello als solcher berühmt. Und er soll, da er ein besonders guter Maler von Vögeln war, daher seinen Beinamen Uccello empfangen haben. Wir lernen ihn auf diesem Gebiete aus den uns erhaltenen Werken nur noch als Pferdemaler kennen. Wie gross aber seine Fähigkeit war, selbst fabelhafte, nicht existierende Tierwesen in einer Weise zur Darstellung zu bringen, dass sie den Eindruck von möglichen und gleichsam existenzberechtigten Erscheinungen machen, zeigen uns die Drachen auf den beiden Bildern mit dem Kampfe des heiligen Georg (Slg. Graf Lanckoronsky, Wien und Mad. André, Paris[1]).

Das Darstellungsgebiet der Malerei wurde also unendlich vermannigfaltigt. Mensch und Tier, Landschaft und Architektur, alles wurde auf seine Wirkung im Bilde hin studiert. Bei solchen ersten Versuchen ging es natürlich nicht ohne Gewaltsamkeiten ab. Uccello liebte es, mit Verkürzungen zu prunken, wenn er ihrer auch noch nicht ganz Herr geworden war. Schwierigkeiten wurden um ihrer selbst willen gesucht, mochte es nun dem Künstler gelingen, sie zu überwinden oder nicht. Von einer harmonischen Gesamtwirkung ist daher bei seinen Werken keine Rede. Was uns an einzelnen seiner Bilder reizvoll erscheint, das ist ein eigenartiger romantischer Zug. Möglich, dass er von Oberitalien, wo er sich am Anfange der dreissiger Jahre in Venedig aufhielt, einen Hang zur Romantik mitbrachte.

Andrea del Castagno, ein Zeitgenosse Uccellos, erweiterte, neben ebenso ernsten perspektivischen Studien, das künstlerische Gebiet nach der psychologischen Seite hin. Er suchte die menschlichen Affekte in ihren Wirkungen auf Gesichtsausdruck und Gestikulationen wiederzugeben und erzielte darin eine erschreckende Naturwahrheit. Leidenschaftliches Pathos erreicht bei ihm den höchsten, keiner Steigerung mehr fähigen Grad. Schrankenlos brechen sich bei seinen Gestalten die Gefühle Bahn. Sein krasser, öfter ans brutale streifender Realismus wird durch kein milderndes Schönheitsgefühl gedämpft.

Gleichfalls zur Gruppe der Realisten gehörig, aber von zarterer Empfindung und milder im Ausdruck ist Domenico Veneziano. Ihm sind alle die technischen Errungenschaften der neuen Zeit geläufig. Ueber seine künstlerische Entwickelung sind wir leider aus Mangel an authentischen Werken zu wenig unterrichtet. Doch scheint aus dem, was uns erhalten ist, so viel hervorzugehen, dass er sich von krassen Uebertreibungen fernhielt. Die Ekstase seiner

---

[1]) Vgl. die Abbildg. S. 24.

Figuren ist gemässigter als bei Castagno. Ein Glanz milder Schönheit liegt über allem ausgebreitet, was er berührte.

Für den Kolorismus seiner Zeit ist er von Bedeutung gewesen. Er verbesserte zweifellos die Farbentechnik. Nicht nur durch Vasari, sondern auch aus dokumentarischen Quellen wissen wir, dass Domenico Oel als Bindemittel verwandte. Seinen Schüler Pietro della Francesca bildete er in dieser Technik heran.

Neben Domenico Veneziano spielte Giuliano Pesello, wie im ersten Kapitel gezeigt wurde, als Farbentechniker eine Rolle. Das Bestreben dieser Meister war darauf gerichtet, den Temperafarben flüssige, zähere Glanzfarben beizumischen, um eine grössere Intensität der Töne, mehr plastisches Relief zu erzielen.

Wir können die koloristischen Neuerungen an den von uns Pesello zugeschriebenen Arbeiten verfolgen. In seiner Darstellungsweise nahmen wir Beziehungen zu Donatello und Castagno wahr. Ein gewisser Manierismus in Haltung und Gebahren der Figuren klingt an Domenico Veneziano an. Pesello hat sich nach und nach immer mehr von trecentistischen Einflüssen emanzipiert und gehörte jedenfalls auch zu den bahnbrechenden Malern der Renaissance, nicht so sehr in Bezug auf die Bedeutung seiner Formensprache, als auf die Fortschritte in der Technik und Figurenbildung.

Fasst man Angelicos Thätigkeit bis zu seiner Uebersiedelung von Fiesole in das Kloster San Marco ins Auge, so wird man ihn nicht, wie das in neuerer Zeit versucht wird,[1]) zu den führenden Geistern in der Renaissancebewegung zählen dürfen. Er gehörte nicht zu den treibenden, sondern zu den getriebenen. Mittelalterliches spielt in seiner Kunst eine grosse Rolle. Seine Technik steht ganz auf dem Boden des Trecento. Auch sein Farbenempfinden ist ein ganz mittelalterliches. Er erscheint, wenn wir den Grundzug seiner Kunst ins Auge fassen, eher als ein Ausläufer der mittelalterlichen Epoche, denn als Heros einer neuen Zeit. Dass seine Kunst eine Fülle neuer Elemente, namentlich in der späteren Zeit seiner Entwickelung, aufnahm, soll dabei selbstverständlich nicht verkannt werden. Aber diese Elemente erschienen mehr infolge äusserer Einflüsse, als dass sie einem von Anfang an auf neue Ziele losstürmenden inneren Drange entsprungen wären. Kaum bei einem anderen Künstler vollzieht sich die Loslösung vom Trecento, der Uebergang zu quattrocentistischen Problemen so ruhig, so bedacht und allmählich, wie gerade bei Angelico. Erst verhältnismässig spät erreichte er eine der Wirklichkeit etwa entsprechende Raumvertiefung. Schritt für Schritt können wir an den Architekturteilen seiner Gemälde den Uebergang von gotischen zu klassischen Renaissanceformen verfolgen. Die Landschaft behält in seinen, wie in den Werken des sich ihm anschliessenden Benozzo Gozzoli, etwas unorganisches. Mit der Wiedergabe der Madonna hält er lange an einem altertümlichen Schema fest. In der Figurenbildung nebst der Gewandbehandlung wirkt gotische Tradition sichtlich nach. Allen zeitgenössischen Malern, von Masaccio abgesehen, erweist er sich überlegen in der seelischen Vertiefung seiner Darstellungen, in der Schönheit seiner Formen. Darin hat er keinen Rivalen; darauf beruht die Grösse und Bedeutung seiner Kunst. Und wenn wir ihn auch nicht entwickelungsgeschichtlich in die erste Reihe der neuen Männer zu stellen vermögen, so ist er in künstlerisch ästhetischer Beziehung nur mit den grössten zu vergleichen. Seine Werke sind der lauterste Ausdruck seiner Seele, Erzeugnisse einer echt mittelalterlichen Frömmigkeit, ohne sentimentale oder romantische Anwandlungen, auch ohne zu viel genrehafte Züge, wie bei Werken einer späteren Generation. Sie sind voller Harmonie in Bezug auf Inhalt und Form. Sein Schönheitsgefühl verklärte alles, was er unternahm. Und da er immer nur nach Idealität strebte, so verletzt nur selten ein Mangel an Wirklichkeitssinn. Daher noch heute die grosse Wirkung seiner Malereien, welche die fast aller seiner Zeitgenossen übertrifft. Wie ein himmlischer Jubelgesang schwingt sich seine Kunst in Regionen, die den Realisten unerreichbar blieben.

Etwa in der Mitte zwischen Fra Angelico und den konsequenten Realisten steht Filippo Lippi. Obwohl auch Mönch, fehlte ihm doch gänzlich die Verinnerlichung und Schwärmerei

[1]) So von Langton Douglas Fra Angelico, London, George Bell and Sons, 1900.

Fra Giovannis. Dessen hingebungsvolle Andacht ahmte er mehr äusserlich nach. Angelicos Einfluss auf Lippi, namentlich auch nach der koloristischen Seite hin, ist sicherlich bedeutend gewesen. Sein hohes Schönheitsgefühl vermochte er jedoch dem Zögling nicht zu vererben. Dagegen waren Lippi schon von Jugend auf die Gesetze der Perspektive bekannt. Er suchte sie nach Kräften anzuwenden, wo es eben erforderlich war, ohne wie ein Uccello über perspektivischen Konstruktionen zu brüten. Vor allen Uebertreibungen bewahrte ihn sein Hinneigen zu Angelico. Seine Kenntnis der Perspektive verdankte er wohl Masaccio, der während seines Aufenthaltes im Kloster del Carmine gerade die Brancacci-Kapelle ausmalte. Der Umgang mit ihm ist für den jungen Lippi sicherlich von grösstem Werte gewesen. Ein Lippi eigener Zug, der sich in der Plastik der Zeit schon bemerkbar gemacht hatte, ist das menschlich intime Gefühl, das er in seinen Bildern zum Ausdruck zu bringen wusste. Dagegen haben wir es vielleicht auf den Einfluss Masaccios zurückzuführen, dass er von vornherein edle Renaissancearchitekturen auf seinen Bildern anzubringen liebte. Auf die Darstellung der Landschaft verwendete er liebevolle Hingabe. Nur vermochte er sich von den überkommenen schematischen Formen nicht loszumachen. Oefter indessen weiss er mit seinen landschaftlichen Scenerieen etwas wie Stimmung zu erzeugen.

Lediglich als Nachahmer Lippis erscheint Francesco Pesellino in der Vita Vasaris. Die frühesten Werke, die uns von seiner Hand zu sein schienen, führten uns jedoch, wie wir im vorigen Kapitel gesehen haben, in das Atelier Angelicos. Es waren zwei Predellenstücke des Hochaltares von San Marco und ein Predellenstück zu Angelicos Altarwerk in Perugia. Diese Malereien weisen so enge Uebereinstimmungen mit beglaubigten und von der Kritik allgemein anerkannten Arbeiten Pesellinos auf, tragen andererseits so viel jugendliche Unbeholfenheit und zugleich die Keime seiner späteren Entwickelung an sich, dass man in ihnen Jugendwerke des Meisters erkennen muss. Die Ausführung des Hochaltares von San Marco vollzog sich in den Jahren 1438—1440. Pesellino war damals etwa siebzehn Jahre alt. Kurz vorher wird wohl der Altar für die Kirche San Domenico in Perugia entstanden sein. Dass Pesellino von Filippo Lippi nicht die erste Unterweisung in der Malerei empfangen haben kann, wird, abgesehen davon, dass seine frühesten Arbeiten von dessen Malereien durchaus unbeeinflusst erscheinen, auch dadurch unwahrscheinlich gemacht, dass dieser zu einer Zeit, wo Pesellino in ein bildungsfähiges Alter kam[1]) — im Jahre 1434 —, wie wir wissen, fern von Florenz, in Padua weilte.

Die Anregungen, die Pesellino von Angelico erhalten hatte, begleiten sein ganzes Wirken. Er berauschte sich an dem hohen Schönheitsgefühl des Meisters. Durch direkten Verkehr, nicht durch die Vermittelung Lippis wurde ihm die verklärte, liebreizende Welt des Mönches von San Marco offenbar. Hier fand seine schönheitsdurstige Seele einen Himmel voll lieblicher Gestalten, ein Reich schwärmerischer Phantasie. Und dieses Reich, das dem seligen Frate seine Entstehung verdankte, beruhte ganz und gar auf der Persönlichkeit und der Gesinnung des einen Mannes. Ohne die Annahme einer weitgehenden Einwirkung Fra Giovannis bleibt vieles in Pesellinos Werken unerklärt. Wie könnte er z. B. Gestalten wie die schwungvollen, in begeisterter Seligkeit harmonisch bewegten Engel auf dem Trionfo della Divinità (Mrs. Gardner) geschaffen haben, wenn er sich nicht zu den Füssen Angelicos mit Geist von seinem Geist erfüllt hätte! Auf die mannigfaltigen Anklänge an Angelico auf seinen früheren Bildern ist im vorigen Kapitel des öfteren hingewiesen worden.

Wie wir sahen, machten sich in den ersten Arbeiten Pesellinos Elemente bemerkbar, die im Atelier Angelicos nicht gang und gebe waren. Ein stark entwickeltes Raumgefühl, das wir an ihnen beobachteten, liess uns auf Einflüsse ausserhalb dieses Ateliers schliessen. Die Unterweisung in der Werkstätte eines Lehrers kann einen jungen Künstler ja nur so weit be-

[1]) Die angehenden Künstler pflegten zwischen dem 10. und 12. Jahre ihre Lehrzeit zu beginnen. Vergl. Janitschek, Gesellschaft der Renaissance, p. 46 ff.

friedigen, als sein Geist nicht über die Schranken des dort gelehrten hinausstrebt. Für das Plus von angeborenen künstlerischen Fähigkeiten, zu deren sachgemässer Ausbildung er in dem Meisteratelier nicht die genügende Anregung findet, wird er sich anderweitig kongeniale Vorbilder zu verschaffen suchen. Pesellinos in der Natur seiner künstlerischen Veranlagung begründetes Ideal war eine einheitliche Raumgestaltung. Die Schule Angelicos stand solchen Problemen damals noch fern. Es war nur naturgemäss, dass er sich nach Vorbildern umsah, die seine Bedürfnisse auf diesem Gebiete befriedigten. Masaccio war der Genius, welcher die Eigenschaften besass, die in ihm selbst schlummerten. Um sie zur Entfaltung zu bringen, studierte er die Werke des Meisters. Dass er dessen persönliche Unterweisung erfahren, ist nicht möglich; denn als Masaccio starb, war er etwa fünf Jahre alt. Für ihn, wie für so viele andere, wurde das hinterlassene Lebenswerk des grossen Florentiners eine Quelle reichster Belehrung. Wir haben im vorigen Kapitel genügend einzelne Züge nachgewiesen, die dessen starken Einfluss auf den jungen Pesellino zweifellos erscheinen lassen. Schon in den ersten, noch im Atelier Angelicos und ganz im Geiste des Meisters geschaffenen Werken glaubten wir ihn wahrzunehmen. In besonders starkem Masse offenbart er sich in dem Bilde der Sammlung Kann, das wir als eine der frühesten selbständigen Arbeiten Pesellinos anzusehen berechtigt sind. Mit ihm tritt er bereits aus dem unmittelbaren Bannkreise Angelicos heraus und enthüllt eine selbständige und eigenartige Individualität. Er hat gelernt, den Schauplatz als einheitliches Raumgebilde aufzufassen, in dem jedes Objekt eine seinem Standpunkte gemässe bestimmte Grösse erfordert. Anstatt phantastische Baulichkeiten anzuwenden, begnügte er sich mit der Wiedergabe dessen, was er täglich vor sich sah, einfacher Wohnhäuser, einer Kirchenfassade. In dem Kannschen Bilde entschleiert sich auch schon eine der hervorstechendsten Eigenschaften Pesellinos, seine Gabe, die Anmut menschlicher Gestalten in reizvoller Weise zum Ausdruck zu bringen. Und zwar sind es vornehmlich junge Männer, die ihm zur Verkörperung seines Schönheitsideales dienen. Seine Frauentypen bleiben während seines ganzen Schaffens stets etwas konventionell und nichtssagend.

In die frühe Periode Pesellinos gehören auch die Sylvester-Scenen im Palazzo Doria. Angelicos Einflüsse wirken noch nach. Daneben hat sich bei ihm ein gesunder Realismus herausgebildet, im Anschluss an die zeitgenössische Strömung, und auf selbständigen Naturstudien beruhend. Der Sinn für das reale und ideale vereinigt sich in seiner Natur in ganz selbstverständlicher Weise. Und diese Vereinigung ist eine harmonische und wohlthuende.

Der farbige Eindruck, welchen diese frühen Bilder Pesellinos hinterlassen, ist, von weitem gesehen, im grossen und ganzen der von Werken Angelicos. Helle Töne herrschen vor. Die Heiligenscheine sind flach, gerippt und in den Grund eingepresst. An den Gewandstücken ist Gold in reichem Masse verwendet. Aber das ist nur der erste, äusserlichste Eindruck. Vertieft man sich in die kleinen Kunstwerke, so gewahrt man, dass Pesellino vom Beginne seiner Laufbahn an in ganz anderer Weise als Angelico körperhaft zu modellieren strebt. Das Dreidimensionale sucht er mehr auszuprägen als der Mönch von San Marco, dessen Gemälde flächenhafter erscheinen. Schon früh beginnt er mit jener wunderbaren Modellierung der Gesichter seiner Figuren, in der er auf der Höhe seines Könnens so bedeutendes leistete. Es ist kein Zeichnen, kein Schraffieren oder Auftupfen, sondern ein malerisches Modellieren, wobei die Farbentöne mit den feinsten Uebergängen in einander fliessen. Die Konturen sind scharf betont.

Wir haben unter den Lehrern Pesellinos bisher den Namen seines Grossvaters und Erziehers Pesello noch nicht erwähnt. Wenn jemand, so wird er, der Farbentechniker, auf das von Angelico in mancher Hinsicht abweichende Kolorit seines Enkels wohl von Einfluss gewesen sein. In der That zeigt dessen Farbengebung mit den Werken, die wir Pesello zuschreiben zu dürfen glaubten, eine gewisse Verwandtschaft. Bei ihm fanden wir auch schon die scharfen, dunklen Konturen. Wir beobachten an seinen Werken eine Brechung der Farben, die über das im Atelier Angelicos gewöhnliche hinausgeht. Die Farbentechniker brachten dadurch einen bedeutenden Fortschritt in die Malerei, dass sie eine gleichfarbige Partie nicht nur für sich und mit Rücksicht auf die Formgebung behandelten, sondern die wechselseitigen Wirkungen der

verschiedenen angrenzenden Farbenflächen auf einander wiederzugeben suchten. Ein Farbenfleck wurde nicht blos als ein seiner Qualität nach unveränderliches, nur seiner Intensität nach zu steigerndes oder abzuschwächendes Medium betrachtet. Man fing an zu beobachten, dass eine einfarbige Fläche, je nach Einwirkung ihrer Umgebung, bezüglich ihrer Qualität erhebliche Veränderungen erleidet. Ihre Lokalfarbe sah man nicht als etwas absolutes an, sondern modifizierte sie je nach den wechselnden Bedingungen der Umgebung. Pesellino hatte ein offenes Auge für die farbigen Erscheinungen. Und wenn er auch von dem Grossvater vielleicht Anregungen auf diesem Gebiete erhalten haben mag, so schritt er doch über das von diesem geleistete weit hinaus. In ihm selbst liegt die eigentlich treibende Kraft, und wir können verfolgen, wie er sich in der malerischen Wiedergabe der Objekte im Laufe seiner Entwickelung immer mehr vervollkommnete. Wie weit sonst noch Pesello auf seinen jugendlichen Enkel einwirkte, ist schwer zu sagen. Jedenfalls wird wohl die im Gegensatze zu Angelicos melodischem Linienfluss von uns öfter beobachtete mehr brüchige, knitterige und metallische Gewandbehandlung auf seine Einflüsse zurückzuführen sein. Pesellino hielt mit seiner Faltengebung nicht an einem bestimmten Systeme fest, sondern war in dieser Beziehung im Verlaufe seines Lebens Einwirkungen von verschiedenen Seiten ausgesetzt, denen allen er sich zugänglich zeigte. Ob er die erste Unterweisung von seinem Grossvater persönlich erhalten hat, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Es ist leicht möglich, dass Pesello, der, als sein Enkel in ein aufnahmefähiges Alter trat, bereits ein hoher Sechziger war, sich mit dem ganzen Unterrichte nicht mehr befassen mochte und den jungen Francesco gleich zu Angelico in die Lehre gab. Für die künstlerische Entwickelung Pesellinos ist das von keinem Belang, wenn es uns nur gelingt, alle Momente klar zu stellen, die für sein Werden von Bedeutung sind.

Der Altar für die Cappella Medici zeigt uns den Künstler in Verbindung mit Filippo Lippi. Dies, im Vereine mit der Ueberlieferung Vasaris, ist wohl vornehmlich der Grund gewesen, immer nur Lippi als den Hauptlehrer Pesellinos anzusehen. Von Lippischem Einfluss ist in der Predelle kaum etwas zu entdecken. Das, was Altartafel und Staffel etwa gemeinsames haben sollten, erklärt sich leicht aus der Anlehnung der beiden Meister an Fra Angelico. Im übrigen schliessen sich die Predellenstücke unmittelbar an die vorhergehenden Arbeiten Pesellinos an. Sie wachsen gleichsam aus diesen heraus. Ihr Stil enthält keine neuen Elemente, die nicht auf Grund der von uns bei den früheren Arbeiten des Künstlers festgestellten Einflüsse und eigenen, in seiner Veranlagung begründeten Besonderheiten ihre Erklärung fänden. Dass Lippi und Pesellino den Altar gemeinsam ausführten, setzt an und für sich auch keinen besonderen Zusammenhang der beiden Meister voraus. Vielleicht war Pesellino schon damals als Kleinmaler berühmt, als den ihn Vasari besonders hervorhebt, und wurde deshalb direkt von Cosimo de' Medici zu der Herstellung der Predelle für das Altarwerk seiner Kapelle herangezogen, zumal da, wie wir gesehen haben, Cosimo auch bereits zu dem alten Pesello Beziehungen unterhalten hatte.

Die Predelle steht im engsten Zusammenhange mit den Sylvester-Scenen im Palazzo Doria einerseits, andererseits mit der Madonna in Chantilly, den Trionfi bei Mrs. Gardner und der Zeichnung des Presepe im Louvre. Diese Werke zeigen Pesellinos Stil in voller Ausprägung und werden sich wohl auf die vierziger Jahre verteilen. Alles, was er an fremden Einflüssen erfahren hatte, ist verarbeitet. Seine Persönlichkeit hat sich zu ihrer Reife entwickelt. Er ist nicht der Nachbeter angelernter Formeln. Aus der Tiefe eines reichen künstlerischen Schatzes in seinem Inneren schafft er heraus. Was er giebt, das ist ganz sein eigen. Er sieht die Welt mit seinen Augen an und hat ein ganz bestimmtes Verhältnis zu ihren Erscheinungen gewonnen.

Die Chantilly-Madonna verfolgt eine ganz andere Tendenz als die Madonnenbilder Angelicos. Der Künstler hat sich von der sakralen Auffassung freigemacht und schliesst sich an die naiv menschliche Darstellungsweise an, wie sie von florentiner Thonbildnern, von Luca della Robbia und Filippo Lippi mit Erfolg in die Kunst eingeführt wurde. Wir bemerken keinen Anklang an das Wesen Angelicos.

In seiner Wiedergabe der Landschaft mischt sich altes mit neuem. Er stellt Felsen hin, die wie aus einer Spielschachtel genommen scheinen, viel zu klein im Verhältnis zu den Figuren. Immer wieder wendet er dieselben zackigen Formen an. Sie beruhen nicht auf speziellen Naturbeobachtungen, sondern es sind gleichsam abbreviatorische Formeln für die Felsen als Gattung. Hierin steht er auf dem Boden der alten andeutend symbolischen Weise. Er nimmt solche der Wirklichkeit ziemlich fern stehenden Felspartieen als phantastisches oder wohl auch dekoratives Element in seine Landschaften auf. Daneben wendet er auch — in den Hintergründen — Berge an, deren Erscheinung auf blosse Wirkung aus der Ferne berechnet ist. Solche lediglich als Silhouetten wirkenden Hügelreihen schieben sich hintereinander auf der Enthauptung der heiligen Cosmas und Damian (Florenz, Akademie) und der Stigmatisation des Franciscus (Louvre) und ziehen den Blick in die Ferne. Diese Art der Darstellung trägt neue Keime in sich, ist ein entwickelungsgeschichtlich bedeutsames Moment. Der Künstler will nicht hinter den agierenden Personen seine Bühne abschliessen. Er macht schüchterne Anfänge, an einzelnen Stellen den Blick in die Tiefe zu senken und eine weitere Perspektive zu eröffnen; das alles mit Elementen, die auf der Beobachtung der Wirklichkeit beruhen. Das Auge dem Hintergrunde zuzuführen, dienen ihm auch hintereinander gestellte, je nach ihrer Entfernung perspektivisch verkleinerte Baumreihen, wie das gelegentlich der Schilderung der Stigmatisation des heiligen Franz des näheren ausgeführt worden ist. Die Anfänge einer solchen Darstellungsweise, die auf eine freiere Wiedergabe der Natur ausging, fanden wir bereits bei dem alten Pesello. Pesellino sehen wir auf demselben Pfade sich weiterentwickeln. Aber wie weit schreitet er am Ende seiner Laufbahn über die Leistungen seines Vorgängers hinaus. Mit den Landschaften Angelicos oder Lippis haben die seinigen wenig gemein.

Die Landschaften der Trionfi werden fast überall unmittelbar hinter den Figuren durch die zackigen Felsmassen abgeschlossen. Nur an einer Stelle auf jedem Bilde wird ein etwas weiterer Ausblick in die Tiefe eröffnet, da, wo sich ein Weg dem Hintergrunde zuschlängelt. Der Künstler mochte sich wohl der Schwierigkeiten bewusst sein, die es bot, auf langem, schmalem Bilde eine einheitliche Landschaft mit weitem Grunde zu konstruieren. Aber an die Ueberwindung solcher Schwierigkeiten sollte er sich noch bei späteren Truhenbildern heranwagen. Die verschiedenartigsten Baumsorten begegnen uns in den Landschaften: Oliven, Cypressen, Orangen. Jeder Baum wird seinem besonderen Charakter gemäss darzustellen versucht. Auf der Predelle der Cappella Medici und den Sylvester-Bildchen war uns immer nur ein und derselbe ziemlich schematisch wiedergegebene Baum entgegengetreten mit dünnem Stamm und breiter Krone, ohne deutlich erkennbare Blätter, so dass wir über seinen Charakter ziemlich im unklaren sind. Vermutlich sind Oliven damit gemeint. Auf den Trionfi-Landschaften sehen wir die Bäume in der ausführlichen Manier, wie sie von Uccello beliebt wurde und auch von Gentile da Fabriano angewendet war, zur Darstellung gebracht. Der Künstler hatte seinen Gesichtskreis beträchtlich erweitert. Die Landschaft hat hier einen durchaus romantischen Charakter.

Lassen alle die bisher aufgeführten Arbeiten Pesellinos einen massgebenden Einfluss Lippis nicht erkennen, so können wir einen solchen bei den folgenden, dem Hieronymus der Altenburger Galerie, den Madonnen der Sammlungen Holford und Hainauer, sowie der Zeichnung in den Uffizien, der Verkündigung im Museo Poldi-Pezzoli, den Truhenbildern mit den Tugenden und freien Künsten bei Herrn Wittgenstein und der Gerichtsscene der Sammlung Morelli in hohem Masse konstatieren. Wir dürfen also voraussetzen, dass Pesellino, ehe er mit Lippi zusammen an dem Altar für die Cappella Medici arbeitete, keine näheren Beziehungen zu diesem gehabt hat. Auf die Jugendentwickelung Francescos hat Lippi nicht bestimmend eingewirkt. Um so stärker macht sich sein Einfluss auf dessen spätere Werke geltend. Wann dieser begonnen hat, lässt sich mit Sicherheit nicht feststellen, vermutlich nach der Mitte der vierziger Jahre. Als Zeugnis der engen Beziehungen beider ist uns der Hieronymus der Altenburger Galerie erhalten, an dem wir die mitwirkende Hand sowohl Pesellinos wie Lippis zu

erkennen vermochten und die Bestätigung dafür in der urkundlichen Ueberlieferung fanden. Die stilistischen Kennzeichen des Werkes sprechen, wie wir gesehen, dafür, dass es in einer späteren Zeit als der Altar der Cappella Medici entstanden ist. Es steht in engstem Zusammenhange mit den oben genannten Bildern. Bis ins kleinste Detail machen sich auf diesen die Lippischen Einflüsse geltend. Pesellino modelt seine ganze Formgebung nach dem Vorbilde Lippis um. Die langen, schmalen Hände verschwinden und weichen den für den Frate charakteristischen mit breitem Metacarpium. Die Typen Marias und des Kindes nähern sich denen Filippos. In seinem Sinne gestalten sich die vollen Körperformen des Kindes.

Der Faltenwurf behält in diesen späteren Werken viel von seinem früheren knitterigen und brüchigen Wesen; aber er wird infolge von Anwendung breiterer Flächen massiger und grossartiger. Alles scharfe und zeichnerische weicht mehr und mehr dem Schmelze einer malerischen, mit Tonwerten operierenden Behandlungsweise.

Und dieser Kolorismus ist es, dieses Suchen nach rein malerischen Effekten und Stimmungen, was Pesellino, neben Pietro della Francesca, um die Mitte des Quattrocento vor allen anderen toskanischen Künstlern auszeichnet. Während die meisten damaligen Maler hauptsächlich mit reinen Lokalfarben arbeiten, sucht Pesellino die Geheimnisse der Reflexlichter, der gebrochenen und schillernden Farben zu ergründen. Der Farbenkörper ist für ihn nicht etwas starres, lebloses, sondern mit Rücksicht auf die Beleuchtung und die umgebenden Farbenflächen in den Tonwerten aufs feinste abgestuft. Die Tiefe der Schatten wird in ihren verschiedenen Graden sorgfältig bemessen; die Verschmelzung der Töne sicher und ohne störende Dissonanzen bewerkstelligt. Glanzlichter sind am rechten Orte mit Bravour aufgesetzt. Die feinsten Erzeugnisse von Pesellinos Kolorismus sind die Madonna der Sammlung Hainauer, die Verkündigung des Museo Poldi-Pezzoli und die Gerichtsscene von Bergamo. Von allergrösster Vollendung ist die Modellierung der Köpfe, die durch rein malerische Effekte zu einer plastischen Wirkung gebracht sind wie von keinem anderen seiner Zeitgenossen. Der anfangs bei dem Künstler überall gleichmässig starke Kontur tritt im Verlaufe seiner Entwickelung immer mehr zurück. Aus den zuerst ganz metallisch behandelten Haaren werden weiche, fliessende Massen. Und durch ein Konglomerat von Farbentönen, die von einem mit dem feinsten Sinne für Valeurs begabten Auge in einander übergeleitet sind, kommt eine blühende Frische des Fleisches zu Stande. Als kleine koloristische Meisterwerke werden die besten Arbeiten Pesellinos auch das verwöhnteste moderne Auge bis zu einem gewissen Grade zu befriedigen im Stande sein.

Den Höhepunkt seines Schaffens bezeichnen die beiden David-Cassoni bei Lady Wantage. Hier treten alle fremden Einflüsse zurück hinter dem ureigenen künstlerischen Genius des Meisters.

Interessant ist es, die Entwickelung der Landschaft von den Trionfi zu den David-Cassoni zu beobachten. Bei den letzteren hat der Künstler einen einheitlichen Plan mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu konstruieren versucht. Allerdings ist ihm das nur in beschränktem Masse gelungen, denn er weiss den Vordergrund noch nicht völlig in den Mittelgrund überzuleiten. Aber welch ungeheurer Fortschritt gegenüber den Trionfi! In stärkstem Masse wird das Auge des Beschauers allenthalben in die Tiefe geleitet durch Wege, die sich nach hinten schlängeln und in weiter Ferne verlieren, durch Bäume, die in ihren Grössenverhältnissen ganz anders als früher den Plätzen, die sie im Raume einnehmen, angepasst sind und eine raumschaffende Wirkung ausüben. An einer Stelle ist sogar der schwierige und für jene Zeit höchst bemerkenswerte Versuch gewagt, einen Reiterzug völlig sichtbar aus dem Vordergrunde unmittelbar zum Mittelgrunde überzuleiten. Im allgemeinen bediente man sich sonst des Kunstgriffes, solch einen Zug hinter vorgesetzten Felsstücken oder Bäumen verschwinden zu lassen.

Auch wie die Stadtansichten auf den beiden Bildern in den Plan eingefügt sind, ist von der grössten Bedeutung. Das eine Mal erstrecken sich die Mauern unmittelbar vorn vom rechten Rande des Bildes dem Mittelgrunde zu. Das andere Mal ist im Hintergrunde ein volles

Stadtbild gegeben, das nicht etwa flach am Horizont entlang läuft, nein, die Mauern begegnen sich im rechten Winkel und ziehen sich nach beiden Seiten in die Tiefe. Wir finden also hier nicht mehr abbreviatorische, stenographische Darstellungen der Städte, wie eine primitive Kunst sie anwandte, sondern der Meister arbeitet auf den Gesamteindruck eines Stadtbildes hin. Wie er die Grössenverhältnisse abmisst, das Licht über die Baulichkeiten gleiten lässt, hier stärkere, dort schwächere Schatten aufsetzt, das alles verrät ein offenes Auge für die Wirklichkeit und eine künstlerische Wiedergabefähigkeit, die damals durchaus nicht Allgemeingut war.

Die landschaftlichen Scenerieen gehören in eine Entwickelungsreihe mit denen Baldovinettis und der Pollajuoli. Künstler wie Fra Angelico und Filippo Lippi haben niemals diese Stufe der Landschaftsmalerei erreicht. Bei den Landschaften der David-Cassoni fehlt jedes nur als Stenogramm dienende schematische Element. Die Naturformen ihrer Erscheinung nach getreu wiederzugeben, so weit es mit den immerhin noch beschränkten künstlerischen Mitteln möglich war, darauf zielte das Streben Pesellinos. Er war einer der Schöpfer der realistisch-romantischen Landschaft innerhalb der florentinischen Malerei.

Von ihm ist uns auch das erste, beinahe selbständige Landschaftsbild der italienischen Kunst erhalten. Es befindet sich auf der Altartafel für Pistoja (National-Gallery) unter der Trinität. Dass diese von goldigem Schimmer umwobene Landschaft eine eigenhändige Leistung Pesellinos ist, lehrt ihr Vergleich mit den Scenerieen der David-Cassoni. Wie viel schwächer sind dagegen die Landschaften auf den nicht von ihm herrührenden Predellenstücken im Pistojeser Privatbesitz. Nur ein Künstler, der eine unbegrenzte Freude an der Natur hatte, mochte sich in damaliger Zeit dazu entschliessen, der Landschaft eine so selbständige Stelle wie auf dem Londoner Altarbilde anzuweisen. Wir blicken in ein von Hügelreihen begrenztes Flussthal. An den Hügeln ist die verschiedene Art der Bodenbeschaffenheit vortrefflich gekennzeichnet, beleuchtete und unbeleuchtete Partieen sind wirkungsvoll von einander abgeteilt. Im Vordergrunde breitet sich ein fruchtbarer Wiesenteppich aus. Mit Wonne schweift der Blick in diese lachende, üppige südliche Landschaft.

Welch eine Bahn des Fortschrittes, abgesehen von der Landschaftsmalerei, die florentinische Kunst in einer kurzen Spanne Zeit durchmessen, wird uns auch an der Ausfüllung des Raumes durch die Figuren klar, wie uns ein Vergleich der David-Cassoni mit Uccellos Schlachtenbildern gezeigt hat. Pesellino dehnt seine Schlacht über den ganzen Raum aus, und das Dreidimensionale hat bei ihm eine ganz andere wirkende Kraft als bei Uccello. Ueber die anderen künstlerischen Eigenschaften und Vorzüge der Davidbilder ist in dem ihnen gewidmeten Abschnitt alles notwendige gesagt worden, so dass es überflüssig wäre, hier noch einmal darauf einzugehen. Die Fülle abwechselnder Motive, die Anmut der Gestalten, die Kraft und Lebendigkeit des Ausdruckes, die Energie und Vehemenz der Bewegungen zusammen mit dem köstlichen Farbenzauber, das alles verleiht diesen Werken die mannigfaltigsten Reize. Hier zeigt sich der Meister auf dem Gipfel seines Schaffens, im Besitze aller künstlerischen Mittel, die ihm zu erreichen möglich gewesen.

Ueberblicken wir seine Entwickelung im ganzen, so erhalten wir von ihm den Eindruck eines liebenswürdigen, ungemein begabten, fremden Einflüssen leicht zugänglichen Malers. Er war ein bewegliches Talent, das vielfach Anlehnung suchte, eine zarte Natur, die sich gern an andere anschmiegte, aber doch stets so viel Selbständigkeit, so viel inneren Halt besass, um niemals in eine blosse Nachahmung zu verfallen. Jedes Gemälde trägt den Stempel seiner Persönlichkeit, einer zwar schmiegsamen, aber stets ausgeprägten Persönlichkeit. Was er von anderen Künstlern annahm, das wusste er so zu verarbeiten, dass es ganz sein geistiges Eigentum wurde. Die künstlerische Atmosphäre im Atelier Angelicos, in die er gleich im Anfange seiner Lehrzeit geriet, entsprach zum Teil ganz besonders seiner eigenen geistigen Richtung und wirkte lange nach. Ausserhalb dieses Bannkreises verschaffte er sich für eine wirklichkeitstreue Darstellung der realen Welt die technischen Mittel, wie sie eine Reihe von florentiner Malern, unterstützt durch wissenschaftliche Bemühungen, ausgebildet hatte. Die Anregung dazu empfing er vermutlich von

seinem Grossvater Pesello. Das grosse Gebiet des Technisch-Konstruktiven mochte ihm von diesem eröffnet worden sein. Als Leitstern diente ferner Masaccio. So vollzog sich in Pesellinos Stil jene wunderbare Mischung von Idealismus und Realismus, die seinen Werken ihre besondere Eigenart verleiht. Das alles war bereits geschehen, ehe er mit Filippo Lippi in Berührung trat. Diese Berührung fand erst statt, als er seine künstlerische Reife erlangt hatte, und ist für die Entwickelung seines Stiles nur von sekundärer Bedeutung gewesen. Worin sich die Einflüsse Lippis im einzelnen äussern, ist an den Werken aus der späteren Periode des Künstlers hinreichend erörtert worden. Sein weiches, eindrucksfähiges Naturell schmiegte sich, nachdem er engere Beziehungen zu Lippi gewonnen, an diesen an, ohne jedoch dabei irgendwie an Originalität einzubüssen.

So viel über die verschiedenen künstlerischen Richtungen, die für die Entwickelung Pesellinos von Bedeutung gewesen sind. Wir haben noch einer Zeitströmung zu gedenken, die wir recht eigentlich mit dem Begriffe der Renaissance zu verknüpfen gewohnt sind: der Einwirkung der Antike. Auf sie mit sind zweifellos zum grossen Teil die neuen Errungenschaften auf dem Gebiete der Architektur und, wenn auch in geringerem Masse, der Skulptur zurückzuführen. In der Malerei ist während der ersten Hälfte des Quattrocento verhältnismässig weniger davon zu verspüren. Auf sie gewinnt die Antike nur mittelbar und in beschränktem Masse Einfluss. Die mit antiken Formen schaltende Renaissancearchitektur wird von einzelnen begabten Malern — voran Masaccio — in die Flächenkunst übernommen, aber im Anfange nur sehr spärlich, bei bestimmten Gelegenheiten, gleichsam als etwas besonderes. Erst Lippi macht in seinen Bildern häufigeren Gebrauch von Renaissancearchitekturen. Pesellinos Architekturen sind im Vergleiche damit einfach, nüchtern realistisch und verraten keine besondere Vorliebe für „antikische Art".

Einige antike Reminiszenzen enthalten die Stadtprospekte der David-Cassoni; doch lassen sich bestimmte antike Baulichkeiten als Vorbilder nicht namhaft machen. Ob die antikisierenden Bauteile auf selbständige Beobachtungen des Künstlers zurückgehen oder durch Einwirkungen zeitgenössischer Architekten veranlasst wurden, ist daher schwer zu sagen. Wie sehr er sich am Ende seiner Laufbahn mit der klassischen Renaissancearchitektur, wie sie durch Brunelleschi ins Leben gerufen worden war, vertraut gemacht hatte, lässt die Säulenhalle auf der Gerichtsscene der Sammlung Morelli erkennen. Hätte er länger gelebt, so wäre er, nach diesem Bilde zu schliessen, vielleicht in eine neue Entwickelungsphase getreten und hätte jene grosse Verschmelzung von klassischer Architektur und figürlich bedeutsamem vorgenommen, wie sie schon das Quattrocento anstrebte, und wie sie dann im Cinquecento zur Reife gedieh.

Einzelne Anklänge an antike Formgebung im Figürlichen fanden wir auf den Petrarca-Trionfi. Bei der Gestalt Amors auf dem Trionfo d'Amore, sowie bei den Rossen seines Gespannes, glaubten wir eine Anlehnung an die Antike wahrzunehmen. Sonst machten sich antike Einwirkungen nur noch bei den römischen Kaisern des Trionfo della Fama bemerkbar, deren Köpfe vermutlich auf alte Münzen zurückgehen. Im grossen und ganzen sind also antike Einflüsse auf den Stil Pesellinos nicht sehr massgebend gewesen. Sie treten in der Malerei überhaupt erst seit der zweiten Hälfte des Quattrocento in höherem Grade hervor bei Künstlern wie den Pollajuoli, Verrocchio, Botticelli u. a.

In weit stärkerem Masse als das antike Element beherrscht eine andere Zeitströmung die Kunst unseres Meisters: die romantische. Wir haben im zweiten Kapitel gesehen, wie sehr die Zeit romantischen Gefühlen zugänglich war, wie die Romantik in das Leben hineinspielte, wie der Privatgeschmack besonders sich der Romantik zuneigte. Wir versuchten die vielfachen Aeusserungen dieser Romantik kurz zu skizzieren. In der Malerei hat Pesellino vor Botticelli der Romantik ihren eigenartigsten und reizvollsten Ausdruck verliehen. Er verdiente vielleicht noch mit mehr Berechtigung als Filippo Lippi „der erste individualisierende Romantiker"[1])

[1]) Robert Vischer, Luca Signorelli, Leipzig 1879 p. X.

genannt zu werden. Denn wenn man das Oeuvre beider auf den Gehalt an Romantik hin ansieht, so scheint mir dieser bei dem Pesellinos bedeutend zu überwiegen. Wo bei Lippi von Romantik die Rede sein kann, liegt sie meist nur in der Situation (Geburt Christi im Waldesdunkel Florenz und Berlin, Anbetung der Könige Sir Francis Cook u. a.). Pesellinos romantisches Empfinden kommt in allen Teilen seiner Darstellungen zum Vorschein.

Romantisch ist der Charakter seiner Landschaften. Sie geben nicht nur einen Naturausschnitt mit grösstmöglicher Deutlichkeit oder Uebersichtlichkeit, wie ihn etwa Baldovinetti bezweckte; vielmehr ist sich der Künstler bewusst, einen bestimmten Stimmungseffekt mit ihnen zu erzielen. Mit Zugrundelegung wahrer Naturformen hat er doch den Eingebungen seiner Phantasie folgend, seine Scenerieen ausgestaltet. Er kam dem Sehnsuchtsbedürfnisse der Zeit auf diesem Gebiete entgegen.

Wie wir im zweiten Kapitel gesehen haben, verknüpft sich ein Sehnsuchtsgefühl mit dem romantischen Empfinden. Gerade die beginnende Renaissance war eine Zeit, die geeignet war, eine Sehnsucht nach verschiedenen Richtungen hin wachzurufen. Fromme Gemüter sehnten sich nach der mystischen Glut mittelalterlicher Glaubensbegeisterung. Auf weltlichem Gebiete war der fabelhafte Glanz und die Pracht mittelalterlicher Hofhaltung, wie sie in den Dichtungen besungen war und wie sie in der höfischen Kultur weiterlebte, das beliebte Ziel einer einbildungsreichen Phantasie. Das Ritter- und Turnierwesen war durchaus populär und wurde mit einem romantischen Schimmer umkleidet, während es doch kein unmittelbarer Ausdruck der Zeit mehr war, und sogar Invektive und Karikatur sich schon dagegen wandten.[1]) Im Liebesleben wirkte das mittelalterliche Minnewesen mit seiner Symbolik nach, vertieft durch eine ganz neue Sentimentalität und elegische Gefühlsrichtung.

Das alles haben wir zu berücksichtigen, wenn wir die Kunst Pesellinos ganz begreifen wollen. Keiner hat es wie er verstanden, über seine Darstellungen einen festlichen Glanz mit verschwenderischer Hand auszubreiten. Wohl durfte sich das Herz der Dame, welche Pesellinosche Truhenbilder als Morgengabe empfing, an ihrer heiteren, blendenden Pracht erfreuen. Die schillernde Buntheit der Farben wetteiferte mit dem Reichtum der Objekte. Märchenhafte Stimmung lagerte über den Gemälden. Und wenn über sie die Dame in ihrer Kammer den Blick schweifen liess, so that sich eine reizende Märchenwelt vor ihren Augen auf. Die Seele wurde schwärmerisch gestimmt wie beim Klange einer Ballade.

Um diese Welt zu verkörpern, bediente sich Pesellino der realen Erscheinungen, aber Erscheinungen, wie er sie in den höchsten Schichten der Menschheit, da, wo die höfische Kultur gepflegt wurde, vorfand. Auch wo seine Gestalten nicht durch eine besondere Tracht als zu den Grossen der Erde gehörig gekennzeichnet sind, verleugnen sie nicht ihr vornehmes Wesen. Es sind Geschöpfe einer verfeinerten Kultur.

Das neue und besondere in Pesellinos Kunst ist, dass seine Werke nicht nur objektiv als Spiegelungen einer romantischen Phantasie erscheinen, sondern dass auch die Figuren als romantisch empfindende Subjekte gegeben sind. Jenes Sehnsuchtsgefühl, das als eine Erscheinung romantischer Seelenstimmung auftritt, kommt in ihrem Wesen zum Ausdruck. Auf das schwärmerische im Verkehre der Liebespare wurde gelegentlich der Schilderung des Trionfo d'Amore hingewiesen. Auch bei den für Pesellino so charakteristischen Jünglingsgestalten, denen wir auf verschiedenen seiner Bilder begegneten, spielt das Sehnsuchtsmoment eine Rolle.

Seine Figuren haben zum Teil etwas träumerisches, vergeistigtes, das auf eine feine Seelenkultur schliessen lässt. Weltentrücktheit verkündet ihr Blick. Zum ersten Mal in der italienischen Malerei wird auf das individuell psychische ein so ganz besonderer Wert gelegt. Das Neigen des Kopfes nach einer Seite verrät ein seliges Sichhingeben, eine leise Schwermut. Dies, als rein äusserliches Moment ohne psychologische Vertiefung, können wir schon in der höfischen französischen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts beobachten. Es

---

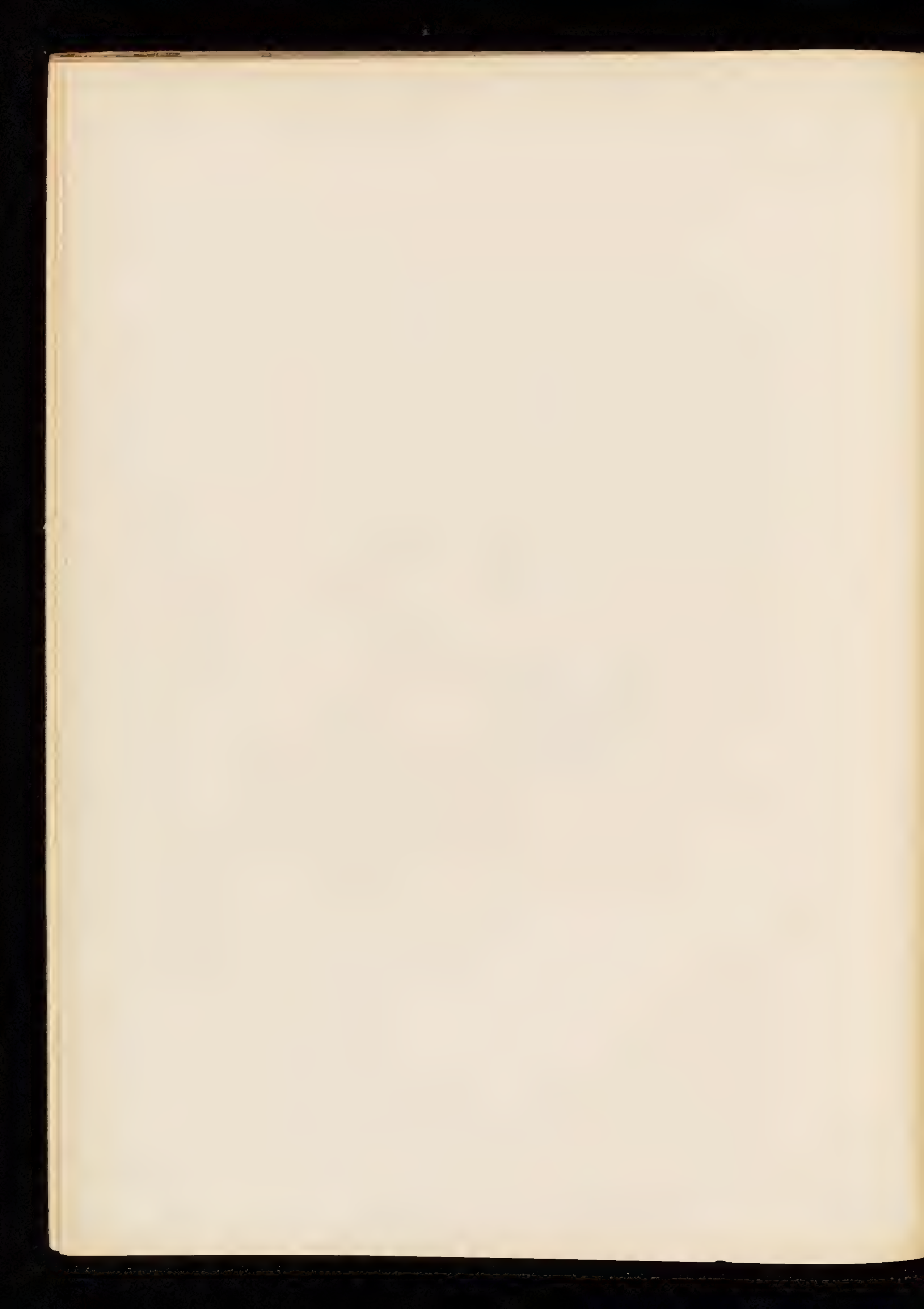
[1]) Vgl. Burckhardt, Kultur der Renaissance. 4. Aufl. II p. 93.

beruht zweifellos auf einer natürlichen Wahrnehmung; denn wenn der Mensch z. B. unter dem Einfluss einer sentimentalen, das Gemüt stark erregenden Musik steht, so lässt er, wie zu bemerken leicht Gelegenheit sich bietet, den Kopf unwillkürlich nach einer Seite sinken. Er wird durch die auf ihn wirkenden Eindrücke so mitgenommen, dass er gleichsam seinen eigenen Willen auf — und sich ganz den durch jene Erregung in ihm erweckten Gefühlen hingiebt, wobei die zum Tragen des Hauptes notwendige Muskelkraft erlahmt. — Das Spiel der Hände verrät gleichfalls eine feine Sensitivität und ist immer sehr anmutig. Alle Bewegungen haben etwas harmonisches und abgeklärtes. Bei Pesellinos Gestalten klingt jener leise Zug von Melancholie vor, der dann ein so hervorstechendes Element der Kunst Botticellis bildet.

Pesellino ist der erste gewesen, der es verstanden hat, den romantischen Regungen der Zeit wahrhaft bedeutenden künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Mit den Errungenschaften, die eine in das weite Gebiet der Natur mit feurigem Eifer eindringende künstlerische Bewegung gewonnen hatte, suchte er seiner Märchenwelt Realität zu verschaffen. Ihm standen alle Mittel, welche sich die Malerei in ihrem Ringen nach neuen Ausdrucksformen erworben hatte, zu Gebote. Er war auf der Höhe seiner Zeit. Hatte sich die romantische Malerei des Mittelalters auf Grund der ihr zur Verfügung stehenden Technik mit Andeutungen begnügen müssen, so war die Kunst Pesellinos imstande, seine Gestaltenwelt in voller naturalistischer Wahrheit zu einem schönen und glänzenden Dasein erstehen zu lassen. Es ist die Gestaltenwelt seiner Zeit, die uns verklärt in seinen Werken entgegentritt. Die Grundlage seiner Kunst ist der Naturalismus. Sein Pinsel hält sich an die wirkliche Welt der Erscheinungen. So ist er innerhalb der Entwickelung der italienischen Malerei Realist, seiner Gesinnung nach Romantiker.



ANHANG



I.

Genossen und Nachfolger Pesellinos.

Pesellinos ganze künstlerische Veranlagung lässt es begreiflich erscheinen, dass seine Malerei nicht von allzu bedeutender Einwirkung auf die grosse Kunst seiner Zeit gewesen ist. Mächtigere, schulbildende Persönlichkeiten, wie die Pollajuoli, Verrocchio u. a. übernahmen die Führerschaft. Pesellinos Einfluss macht sich in weiterem Umfange nur bei der Cassonemalerei geltend. Das war sein eigenstes Gebiet. Darin hatte er das grösste geleistet und neue Bahnen gewiesen.

Es kann hier nicht die Aufgabe sein, alle die mehr oder weniger guten Cassonebilder, die irgend eine Abhängigkeit von Pesellino verraten, einzeln aufzuführen. Es sollen nur die Arbeiten von ein Par Künstlern, die in Gemeinschaft mit Pesellino gewirkt oder sich an seinen Stil in besonders frappierender Weise angeschlossen haben, kurz besprochen werden.

Wir sind im dritten Kapitel bereits einem Maler begegnet, der zusammen mit Pesellino an dem Pistojeser Altare gearbeitet hat und werden nun vor die Frage gestellt, wer wohl dieser Künstler gewesen sein mag. In dem Prozess, der sich um den Altar entspann, hören wir von einem, der in den letzten Jahren mit Pesellino das Atelier teilte: Piero di Lorenzo Pratese. Mir scheint es kaum zweifelhaft zu sein, dass wir in ihm den Mitwirkenden bei dem Pistojeser Altare zu erkennen haben werden. Dem könnte scheinbar nur eine Stelle der Dokumente widersprechen. In seiner Aussage vor Gericht bekundet Piero di Lorenzo: — — — debbe decto Piero participare et avere la parte sua de' lavori faceva in facti decto Francesco, fra quali lavori è stata decta tavola da altare che la tolse da prete Piero. Wäre uns die Tafel nicht erhalten, so müssten wir aus diesem Passus schliessen, der Pistojeser Altar sei eine eigenhändige Arbeit Pesellinos gewesen. Nun ergiebt sich aber aus der stilistischen Beschaffenheit des Altares mit zweifelloser Gewissheit, dass nur wenige Teile auf Pesellino selbst zurückgeführt werden können. Das faceva in facti mit Bezug auf den Pistojeser Altar kann im Munde Piero di Lorenzos also nur die Bedeutung haben, dass Pesellino den Auftrag dazu erhielt.

Eine Ateliergenossenschaft (compagnia di bottega) zu begründen, hatte ja nur Sinn, einmal um die doppelten Kosten für ein Atelier zu sparen und dann um die Einnahmen auszugleichen und eine gewisse Stabilität dafür herzustellen. Von jedem Auftrage, den einer von den Genossen erhielt, bezogen beide die Hälfte des Gewinnes. Hatte der eine im Augenblick weniger Arbeit, so wurde das durch den anderen ausgeglichen. Die Genossenschaft war eine so enge, dass sie gemeinschaftliche Bücher über Einnahmen und Ausgaben führten. Vorbedingung für all das scheint meiner Ansicht nach zu sein, dass jeder, so weit er nicht selbst beschäftigt war, sich an den Arbeiten des anderen beteiligte. Das entspricht durchaus den damaligen Gepflogenheiten einer

solchen Ateliergenossenschaft. Die Heranziehung von Gehilfen bei der Ausführung von Kunstwerken ist bei den Malern so üblich gewesen, dass von den Bestellern in den Kontrakten oftmals ausdrücklich gefordert wurde, dass nur der Meister selbst, dem der Auftrag übertragen worden war, Hand anlegen dürfte.

Wenn Piero di Lorenzo in seinen Aussagen vor Gericht auch nicht ausdrücklich erwähnt, dass er bei dem Pistojeser Altare geholfen habe, so durfte er das als selbstverständliche Voraussetzung einer Ateliergenossenschaft wohl unterlassen. Er hatte die Hälfte des Gewinnes von dem an Pesellino ergangenen Auftrag zu beanspruchen, mochte er nun direkt dabei beteiligt gewesen sein oder nicht. Dass er beteiligt war, vermögen wir nur aus den stilistischen Eigenheiten des Altares zu schliessen. Hätte nicht er die nicht von Pesellino herrührenden Teile des Werkes ausgeführt, so wären wir gezwungen, diese einem dritten Künstler im Atelier der beiden zuzuschreiben[1]), wovon uns nichts bekannt ist. Eine für den Gang des Prozesses so wichtige Persönlichkeit hätte wohl kaum übergangen werden können.

Wie wenig wir uns an die Aussage Piero di Lorenzos klammern dürfen, dass Pesellino den Altar für Pistoja „gemacht" hätte, geht auch aus der folgenden Bekundung der Witwe Pesellinos hervor: che feciono insieme decto Francesco et Piero una compagnia et che tolsono a fare una tavola (den Pistojeser Altar). Hieraus hätte man wieder zu schliessen, dass beide das Werk gemeinschaftlich ausführten.

Da es also feststeht, dass wir bei dem Altare zwei Hände unterscheiden, so können wir nicht umhin, die nicht auf Pesellino zurückgehenden Teile Piero di Lorenzo zuzuschreiben. Darauf werden wir auch geführt, wenn wir die künstlerischen Merkmale dieser Teile ins Auge fassen.

Sie machen nicht den Eindruck, als seien sie von einem Maler hergestellt, der dem unmittelbaren Einflusse Pesellinos seine Ausbildung zu verdanken hatte. Wir können uns gut vorstellen, sie seien von einem Künstler ausgeführt, der älter war als Pesellino und zu diesem als ein fertiger Meister in das Atelier trat, der durch den dem seinigen weit überlegenen Stil Francescos nur noch in beschränktem Masse beeinflusst werden konnte. Das gleiche dürfen wir auch aus anderen Arbeiten schliessen, die wir vermöge ihrer Verwandtschaft mit dem Pistojeser Altar auf den gleichen Maler zurückzuführen vermögen.

In der Early italian Exhibition der Londoner New Gallery im Jahre 1894 war aus der Sammlung der Lady Brownlow das Bild eines fliegenden Engels ausgestellt[2]). Es ist jedenfalls das Fragment eines grösseren Bildes, am unteren Rande sieht man noch zwei abgeschnittene Baumspitzen. Der Engel, mit langem, geschürztem Gewande bekleidet, schwebt durch die Luft herab mit ausgebreiteten Flügeln und gefalteten Händen. Schon in den Besprechungen der Ausstellung wurde auf die Verwandtschaft des Bildes mit der Londoner Trinität hingewiesen und der Name Piero di Lorenzos genannt[3]). Man kann daran auch gar nicht zweifeln, wenn man die gleiche Modellierung des Fleisches, die Verwandtschaft des Kolorits in Betracht zieht.

Derselbe Engel findet sich in ganz ähnlicher Stellung auf der Geburt Christi im Louvre (No. 1343) wieder, die dort Filippo Lippi zugeschrieben wird. Hier sind es zwei Engel, die aus den Lüften, der eine von links, der andere von rechts herabschweben. Auch eine Wiederholung des zweiten Engels giebt es in englischem Privatbesitz, bei Lady Sommerset in The Priory — Reigate[4]).

Ich glaube, dass die Geburt Christi im Louvre ebenso wie die Repliken der Engel Werke des Piero di Lorenzo Pratese sind. Wir bemerken dieselben groben, ungeschlachten

---

[1]) So Mary Logan in der Gazette des Beaux-Arts, Juli 1901.

[2]) Katalog No. 109. Florentine School. Photographiert von Henry Dixon.

[3]) J. P. Richter im Repertorium f. Kunstgeschichte XVII, 1894, p. 240. Costanza Jocelyn Ffoulkes im Archivio storico dell' Arte VII, 1894, p. 158, wo eine Abbildung des Gemäldes.

[4]) Cf. Mackowsky in Zeitschrift f. bild. K. N. F. X, p. 104. Derselbe legte in der Oktobersitzung 1900 der Berliner kunstgeschichtl. Gesellschaft eine Photographie des Engels vor. Dieser und der Engel bei Lady Brownlow sind jedenfalls die von Cr. u. Cav. D. A. III, p. 69, als in der Sammlung Lombardi befindlich erwähnten.

Figuren wie auf dem Altar in Pistoja. Der Marieentypus weist auf das Atelier Pesellinos hin und erinnert an Schöpfungen des Meisters wie die Madonnen der Sammlungen Holford und Hainauer; nur ist er dem Charakter des nachahmenden Künstlers entsprechend vergröbert. Die Scene im Hintergrunde zur Linken, ein Hirt, der am Ufer eines Flusses sitzt und die Flöte bläst, inmitten seiner Schafe, welche der Hund bewacht, ruft uns das reizende Idyll ins Gedächtnis, das Pesellino auf einem der Truhenbilder mit der Geschichte Davids geschaffen: den jungen David, auf einem Hügel über einem Flusse sitzend, in einer blühenden Landschaft, umgeben von der weidenden Herde. Dass ein Maler, der Pesellino nahe gestanden, das Bild im Louvre gemalt haben muss, haben schon Crowe und Cavalcaselle ausgesprochen[1]), und sie kamen damit der Wahrheit näher als Hermann Ulmann[2]), welcher jenes Bild auf Fra Diamante, den Schüler Filippo Lippis, bestimmte. Die Geburt Christi soll aus dem Kloster Santa Margherita in Prato stammen und wurde im Jahre 1812 als Filippo Lippi nach Paris gebracht. Es ist also die Geburtsstadt des Piero di Lorenzo, für welche das Werk geschaffen wurde. Und dort in der



Piero di Lorenzo: Anbetung der Könige. Prato Galerie.

Municipal-Galerie befinden sich noch heute drei Predellenstücke, die zu dem Altar gehört haben sollen: die Anbetung der Könige, die Darbringung im Tempel und der Bethlehemitische Kindermord. Deutlicher vielleicht noch als das Hauptbild enthüllen diese die Zusammenhänge mit dem Pistojeser Altar. Wie gleichen sich Typen wie der Josef auf der Darbringung im Tempel und der heilige Hieronymus der Pistojeser Predelle. Wie übereinstimmend ist die Gewandbehandlung auf beiden Altären. Wie verwandt die Landschaft der Anbetung der Könige in ihrem ganzen Aufbau mit den Landschaften der Pistojeser Predellenstücke. Im Kolorit sind die vortrefflich erhaltenen Bilder durchaus abhängig von Pesellino. Selbst Ulmann, der auch die Prateser Predelle dem Fra Diamante zuweist, sieht sich genötigt, auf deren enge Beziehungen zu Pesellino hinzuweisen und dieselben durch einen Einfluss dieses Künstlers auf den Frate zu erklären[3]); ein Einfluss, der sich in dessen übrigen Werken kaum schlagend nachweisen lässt.

Wir, die wir den ganzen Prateser Altar ebenso wie den Pistojeser (mit geringen Ausnahmen) für Piero di Lorenzo in Anspruch nehmen, haben nunmehr eine feste Grundlage gewonnen, um nach weiteren Werken des Meisters Umschau zu halten.

Zunächst sei ein Bildchen, wohl das Fragment eines Predellenstückes, in der Sammlung des Grafen Lanckoronsky in Wien genannt, das infolge seiner Verwandtschaft mit dem Bethle-

---

[1]) Dtsch. Ausgabe III, p. 68.
[2]) Fra Filippo Lippi und Fra Diamante als Lehrer Botticellis. Inauguraldissertation. Breslau 1890, p. 60.
[3]) A. a. O. p. 64.

hemitischen Kindermord der soeben besprochenen Prateser Predelle sich als eine Arbeit der gleichen Hand kund giebt. In der Mitte ringt eine am Boden liegende Frau in dunkelem Untergewande mit langem, über den Kopf gezogenem weissem Schleier mit einem Skelett. Ein Teufel greift in das Gewand der Frau und sucht sie zu sich heranzuzerren. Von rechts eilt ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln in gelbem, flatterndem Gewande mit roten Stiefeln heran und streckt beide Arme vor, der Frau entgegen, sie vom Teufel zu erretten. Links steht ganz am Rande



Piero di Lorenzo: Madonna. Paris Louvre.

des Bildes, halb durchgeschnitten, eine Nonne. Den Hintergrund bildet eine vielfach vorspringende Steinmauer. Der Fussboden ist rot. Obwohl das Bild stellenweise übermalt ist, lässt sich doch noch die Farbengebung des Piero di Lorenzo deutlich wahrnehmen. Namentlich die kalte gelbe Farbe des Engelgewandes ist charakteristisch für den Meister.

Wir sind imstande, diesem ferner verschiedene Madonnenbilder zuzuschreiben. Das eine von ihnen, Maria mit dem Kinde und den heiligen Augustinus und Johannes dem Täufer zur

Linken, Franciscus und Antonius Eremita zur Rechten, hängt nach der neuen Organisation der Gemäldegalerie des Louvre der Anbetung des Kindes gerade gegenüber und erleichtert so den Vergleich mit jener von uns für Piero di Lorenzo in Anspruch genommenen Arbeit. Auch auf diesem Madonnenbilde begegnet uns in dem Hieronymus wieder jener spitzbärtige Männertypus, den wir auf der Pistojeser Predelle gleichfalls als Hieronymus, auf der Prateser als Josef angetroffen hatten. Maria steht, sowohl was den Typus als die Haltung anbetrifft, der Jungfrau auf Pesellinos Madonna in der Sammlung Holford sehr nahe und ist wohl zweifellos von dieser abhängig. Aber wie sehr hat der schwächliche Nachahmer des liebenswürdigen Künstlers die eigenartige Grazie seines Vorbildes vergröbert.

Eine Wiederholung der Louvremadonna in halber Figur ohne Heilige, von gleicher Hand, besitzt Herr Gustave Dreyfuss in Paris[1]). Wie sich der Künstler hier nicht scheute, die Madonnengruppe des Louvrebildes zu wiederholen, so treffen wir auch eine Heiligenfigur dieses Bildes in einer Replik auf einem anderen Werke wieder.

Der Budapester National-Galerie gehört ein Altargemälde, das die Madonna auf massigem Steinthron, umgeben von den Heiligen Stephanus und Antonius, darstellt[2]). Ein Stifter kniet zur Linken. Die Figur des Eremiten Antonius ist hier wie auf dem Louvrebilde völlig die gleiche. Das Kind mit seinen groben, klobigen Formen nähert sich am meisten dem des Presepe im Louvre. Das Bild ist in Pest Verrocchio genannt; wohl weil die Anordnung des Haarschleiers der Maria an Verrocchieske Madonnen gemahnt. Es ist auch nicht ausgeschlossen, dass Piero di Lorenzo, zu dessen späteren Arbeiten dieses Werk jedenfalls gehört, noch den Einfluss Verrocchios erfahren habe. Indessen verleugnet es nicht seine Herkunft aus der Schule Pesellinos, wenn auch dessen zarte Subtilität unter den groben Händen des Nachfolgers fast gerade ins Gegenteil gekehrt erscheint.



Piero di Lorenzo: Madonna. Florenz Bardini.

In die Zeit des unmittelbaren Zusammenwirkens von Pesellino und Piero di Lorenzo möchte ich eine Madonna setzen, die ich in Florenz bei Bardini sah. Wie mir Herr Bardini mitteilte, stammt sie aus einem Nonnenkloster in Prato, was meine Zuschreibung an den Prateser Künstler nur bestärken kann. Maria mit dem Kinde sitzt auf einem Throne mit halbkreisförmiger Rückwand. Neben ihr stehen zwei weibliche Heilige, eine Stufe tiefer, im Vorder-

[1]) Abgebildet Gazette des Beaux Arts, Juli 1901.
[2]) No. 45. Phot. Weinwurm. Ich kenne das Bild nur aus der Photographie.

grunde, links Johannes der Täufer, rechts Hieronymus. Das Bild hat viel gemeinsames mit Pesellinos reizendem Madonnenbildchen der Sammlung Hainauer. Die Komposition ist fast die gleiche; nur fehlen bei dem Hainauerschen Gemälde die weiblichen Heiligen, Johannes steht rechts, Hieronymus links. Die Form des Thrones mit der vorn ausgebuchteten Stufe und der runden Lehne stimmt überein. Auch die Typen und Kostüme der Figuren sind durchaus verwandt. Die Verwandtschaft erstreckt sich sogar bis auf eine sklavische Nachahmung des Faltenwurfes, der allerdings recht unverstanden imitiert ist. Ebenso äusserlich ist auch der Gefühlsausdruck der Gestalten nachzuahmen versucht. So mutet das Bild bei Bardini wie ein trivialer Abklatsch der Hainauerschen Madonna an. Auf Piero di Lorenzo weisen die plumpen Formen des Kindes und der Typus des Hieronymus hin, der von dem Pesellinoschen Typus zu dem der zuvor besprochenen Bilder überleitet.

Wir haben hier noch eine Reihe von Madonnenbildern anzufügen, die, wenn sie auch nicht alle auf Piero di Lorenzo mit Sicherheit zurückzuführen sind, doch zu den ihm von uns zugeschriebenen Werken so nahe Beziehungen aufweisen, dass es genügen muss, seinen Namen als Sammelnamen für den Kreis, dem sie angehören, anzuwenden. Folgende der zu dieser Gruppe gehörigen Bilder sind mir bekannt geworden. Berlin: Herr Eugen Bracht[1]); London: Earl of Crawford[2]), Lord Battersea, weiland Slg. Leyland[3]); Florenz: früher bei Bardini, nach England verkauft; Köln: weiland Slg. Ittenbach[4]); Hamburg: Konsul Weber. Das Schema ist bei allen diesen Bildern im grossen und ganzen das gleiche. Maria ist in halber Figur dargestellt, den Kopf nach links gewendet, und senkt die Augen auf den Sohn, der ihr im Schosse ruht. Die Haltung der Mutter und des Kindes, das einen Stieglitz in der Hand hält, ist stets dieselbe. Das Antlitz des Jesusknaben erinnert teils an die Engelsköpfe auf Piero di Lorenzos Trinität in der Londoner National-Gallery, teils an den Christuskopf der Pester Madonna. In den Hintergründen giebt es Verschiedenheiten. Wir begegnen Landschaften (Bracht, Bardini), Rosenhecken (Battersea, Crawford, Ittenbach), einer Steinnische (Leyland). Welche von diesen Madonnen und ob überhaupt irgend welche als eigenhändige Arbeiten des Piero di Lorenzo anzusehen sind, ist bei der grossen Uebereinstimmung aller schwer zu entscheiden. Es ist ausnahmslos Schulgut, das dem Kreise der Werke unseres Meisters am nächsten steht.[5])

Das letzte Bild, das ich in das Oeuvre des Piero di Lorenzo einreihen zu dürfen glaube, ist eine kleine Anbetung der Könige im Musée Condé zu Chantilly (Cabinet du Giotto). Es ist schlecht erhalten und nachgedunkelt. Die Könige nähern sich von rechts mit ihren Geschenken der Jungfrau, die ganz links vor einem Hause sitzt, den Sohn im Schosse. Zur Rechten hat das Gefolge der Könige mit den Rossen Halt gemacht. Aus dem Hintergrunde sieht man den Zug sich nach vorn bewegen. Das Werk macht ganz den Eindruck einer schwächlichen Nachahmung Pesellinos und steht in dieser Beziehung stilistisch der Bardinischen Madonna nahe.

[1]) Abgebildet in dem Werk über die Renaissance-Ausstellung, Berlin 1898, p. 37. Hier hat Mackowsky bereits einige der obigen Madonnen zusammengestellt.

[2]) Ausgestellt New Gallery, 1894, No. 95, Phot. von Henry Dixon in London.

[3]) Photographiert von J. Caswall Smith in London.

[4]) Abgebildet im Katalog der Versteigerung Ittenbach bei Lempertz, No. 4.

[5]) Mit der oben erwähnten Gruppe von Madonnen steht in gewissem Zusammenhang eine andere, zu welcher folgende mir bekannte Exemplare gehören: Berlin, Königl. Gemälde-Galerie No. 71 A: Maria mit dem Kinde, das auf einer Steinbrüstung steht, vor einer Rosenhecke. Slg. Hainauer: Maria mit dem Kinde in einer Steinnische vor einer Rosenhecke, umgeben von dem kleinen Johannes und zwei Engeln. Abgeb. in dem Werk über die Renaissanceausstellung, Berlin, 1898, T. VII. Die gleiche Komposition auf einem Bilde im ersten Korridor der Uffizien No. 161. Hamburg: Slg. Weber, Maria im Profil, das Kind anbetend, das von zwei Engeln gehalten wird, drei andere Engel hinter dem Thron; unten links der kleine Johannes und der Kopf der heiligen Katharina sichtbar. Hintergrund eine Hecke von Rosen und Lilien. Das Fragment des Kopfes der Katharina wiederholt in der Galerie von Liverpool: Roscoe Coll. No. 19. Dort auch eine Madonna mit dem kleinen Johannes und drei Engeln Roscoe Coll. No. 23. Diese ganze Gruppe offenbart in gleicher Weise den Einfluss von Pesellino wie von Filippo Lippi. Die Ausführung ist feiner, sorgfältiger, delikater, die Dekoration reicher, der Stil metallischer als bei der anderen Gruppe. Die Köpfe zeigen einen ekstatischeren Ausdruck. Charakteristisch ist, dass die Engel vielfach ihre Zähne in dem geöffneten Mund sehen lassen. In jeder Beziehung ist diese Gruppe der obigen überlegen.

Als Arbeit Pieros scheint mir endlich noch eine Zeichnung der Hamburger Kunsthalle gelten zu dürfen. Sie ist auf rötlich grundiertem Papier mit der Feder gezeichnet und weiss gehöht. Dargestellt ist eine Teufelaustreibung durch einen heiligen Mönch. Im Vordergrunde am Boden liegt ein Bettler, wild bewegt, mit verzerrtem Gesicht. Ein kleiner, geflügelter Teufel entfliegt eben seinem Munde. Die ohne jedes Verständnis für körperliche Bewegungen wiedergegebene, sich krümmende Figur erinnert an die sich am Boden wälzende Frau auf dem Bilde des Grafen Lanckoronski. Von links kommt der bartlose Heilige im Mönchsgewand unter einem Thorbogen hervor. Er hebt mit der linken Hand seine weite Kutte; die Rechte macht die segnende Gebärde. Die grösste Verwandtschaft zeigt diese Gestalt mit dem heiligen Zeno auf dem Pistojeser Predellenstück, der die besessene Königstochter mit ähnlicher Gebärde heilt. Hinter dem Mönch ist der Oberkörper einer Frau mit über den Kopf gezogenem Schleier, die den ganz in Profil gestellten Kopf nach oben richtet, sichtbar. Sie entspricht der Frau zur Linken auf dem Gemälde der Sammlung Lanckoronski. Rechts neben dem Heiligen steht eine Frau, mit langem, kurzärmeligem, hochgegürtetem Gewande und einer runden Mütze bekleidet. Die Figur zeigt einen stark ausgeprägten Kontrapost. Während der Rumpf nach rechts gekehrt ist, wendet sich der Kopf mit inbrünstigem Augenaufschlag nach links. Die Arme sind staunend ausgebreitet. Allen Schwächen der Bilder Pieros, was Komposition und Formgebung betrifft, begegnen wir auf dieser Zeichnung, die infolgedessen wohl als sein Werk angesehen werden darf.

Die Arbeiten Piero di Lorenzos chronologisch zu ordnen, ist bei der künstlerischen Unselbständigkeit des Meisters nicht angängig, würde auch kaum der Mühe lohnen. Er hat in der Geschichte der italienischen Kunst als Individualität keine Stelle zu beanspruchen und seine Bedeutung lediglich als Trabant der grossen, einflussreichen Florentiner. Seine Kunst, die jedes idealen Schwunges bar ist, hat er vielmehr zum Handwerk erniedrigt.

Ueber seine Lebensverhältnisse sind wir gar nicht unterrichtet. Wir wissen nur, dass er sich schon im Jahre 1424 in die Florentiner Lukasgilde eintragen liess[1]), also viel älter als Pesellino gewesen ist. Bei wem er seine Lehrzeit durchgemacht, ist ungewiss; aber vermutlich hat er schon früh Einwirkungen von Seiten Filippo Lippis erfahren. Seine Werke verraten ein beständiges Schwanken zwischen Einflüssen Lippis und Pesellinos. Von dem eigenartigen Sentiment des letzteren ist nicht ein Deut auf ihn übergegangen.

Ein Künstler, der nicht mit einem Namen belegt werden kann, sich aber als eine ausgesprochene, unter dem Einflusse Pesellinos stehende künstlerische Individualität zu erkennen giebt, hat uns eine Reihe von Cassonemalereien hinterlassen, die alle sowohl ihrer Sujets wegen als der Art ihrer Ausführung nach ausserordentlich interessant sind.

Zwei Gemälde mit den Darstellungen der Eroberung von Pisa und der Schlacht bei Anghiari befinden sich in der an Cassonebildern so reichen Sammlung von Mr. Charles Butler in London. Crowe und Cavalcaselle sahen sie im Besitze des amerikanischen Malers Charles Caryl Coleman. Sie beschreiben sie ausführlich in dem Kapitel über Uccello[2]), ohne sie diesem Meister zuzuschreiben, heben vielmehr ihre Stilverwandtschaft mit den Werken der Peselli hervor.

Die Eroberung von Pisa durch die Florentiner geschah am 9. Oktober 1406. Sie erfolgte durch Verrat. Als die Stadt von den Florentinern belagert wurde, und ein grosser Mangel an Lebensmitteln herrschte, verriet der Anführer der Pisaner, Giovanni Gambacorta, für 50000 Goldgulden die Stadt an die Feinde. Ehe es sich die Bürgerschaft versah, drang das feindliche Heer in ihre Stadt ein.

Auf dem Gemälde sind die beiden Städte Florenz und Pisa einander gegenübergestellt. Links im Hintergrunde bemerken wir Florenz mit der vom Bildrande durchschnittenen Domkuppel und dem Turme des Palazzo vecchio als Wahrzeichen. An einer Kirchenfassade ist das

[1]) Gualandi Memoire, Serie VI, 1843, p. 187.
[2]) It. Ausg. Vol. V, 1892, p. 60 ff.

florentiner Wappen, die Lilie, angebracht. Der Arno schlängelt sich, von mehreren Brücken überdeckt, von Florenz durch die Ebene nach Pisa, das auf der rechten Seite im Mittelgrunde sichtbar ist, kenntlich an dem ganz schematisch angedeuteten schiefen Turm und der flachen Kuppel des Domes. Auf dem Turme des Eingangsthores, sowie auf einem daneben liegenden Turme, pflanzt ein Mann das Banner mit der florentiner Lilie auf, während das pisaner Stadtwappen herabgelassen wird. Das Stadtbild ist nach demselben System zur Darstellung gebracht, wie auf Pesellinos David-Bildern. Es ist auf eine Wirkung aus der Entfernung hin komponiert. Hier sind jedoch nur moderne Gebäude verwendet. Antike Reminiscenzen wie bei Pesellino fehlen. Es kam dem Maler offenbar darauf an, ein Stadtbild zu schaffen, das, von einem bestimmten Punkte gesehen, der Wirklichkeit ungefähr entsprach, indem er einige charakteristische Gebäude, allerdings nur so, dass sie eben zu identificieren sind, in den Mauerkranz einfügte.

Durch das Hauptthor rücken eben in drei Haufen feindliche Berittene in die Stadt. Links vor dem Thore bemerken wir ganz verschwommen einen Zug von Frauen, zum Teil mit Kindern am Arme. Er geht einer Schar von Frauen, die von der Seite der Feinde herkommt und nur mit kurzen Wämsen bekleidet ist (offenbar Gefangenen) entgegen. Links in einiger Entfernung von dieser Frauengruppe bedient ein Mann ein Geschütz, das auf die Stadt gerichtet ist. In weitem Bogen zieht sich um die Stadt das Zeltlager der Florentiner. In kurzen Abständen von einander stehen, mit den Abzeichen der Feldherren oder mit der Florentiner Lilie versehen, prächtig verzierte Zelte. Dazwischen ist das Heer der Florentiner, das zumeist aus Berittenen besteht, verteilt. An den Rüstungen der Krieger und an dem Geschirr der Pferde sind vielfach Wappenzeichen angebracht. Gelänge es, diese alle zu identificieren, so liessen sich vielleicht noch die Trupps der einzelnen Heerführer feststellen. Im Vordergrunde auf der rechten Hälfte des Bildes werden die Scharen der Bewaffneten durch einen Proviantzug unterbrochen. Mehrere Männer sind beschäftigt, Esel mit Säcken und Körben zu beladen. Ein Esel, der bereits fertig bepackt ist, trottet dem Stadtthore zu. Eine andere Proviantkolonne, deren Wagen mit Ochsen bespannt ist, sieht man ganz in der Ferne von Florenz her sich entlang bewegen. Beobachtet man, in welcher Weise hier Rosse und Reiter zur Darstellung gebracht sind, so wird man lebhaft an Pesellino und seine Davidbilder erinnert. Dieselbe Mannigfaltigkeit im Wechsel der Stellungen, dieselbe Lebhaftigkeit und Natürlichkeit der Bewegungen. Auch den bekannten Jünglingstypen Pesellinos begegnen wir. Wir vermissen allerdings die Sicherheit seiner Zeichnung, seine Grazie und seinen schwungvollen Rhythmus. In der Beherrschung und übersichtlichen Verteilung grosser Massen zeigt sich dieser Meister, dem Vorbilde Pesellinos folgend, höchst gewandt. Ja, wir dürfen sagen, er geht noch einen Schritt über ihn hinaus, indem er die allmähliche Ueberleitung vom Vorder- zum Hintergrunde konsequenter und mit mehr Geschick durchführt. Das Problem der Massenentwickelung auf einem einheitlichen Plan ist bei ihm seiner Lösung schon um einen Schritt näher geführt. Und dieser Plan dehnt sich auch hinter dem Zeltlager der Florentiner noch weiter in die Tiefe aus. Das Auge gleitet über die von dem Flusse durchströmte Thalebene. Seitenthäler zweigen sich ab. In der Ferne wird das ganze durch Bergreihen abgeschlossen. Jeder Gegenstand ist hier mit Rücksicht auf die Wirkung wiedergegeben, die er an seiner bestimmten Stelle innerhalb des Gesamtbildes ausübt. Alle entfernteren Partieen sind dem Vordergrunde untergeordnet. Nichts drängt sich aus der Entfernung im Widerspruche mit den allgemeinen Grössenverhältnissen und den Gesamteindruck beeinträchtigend hervor.

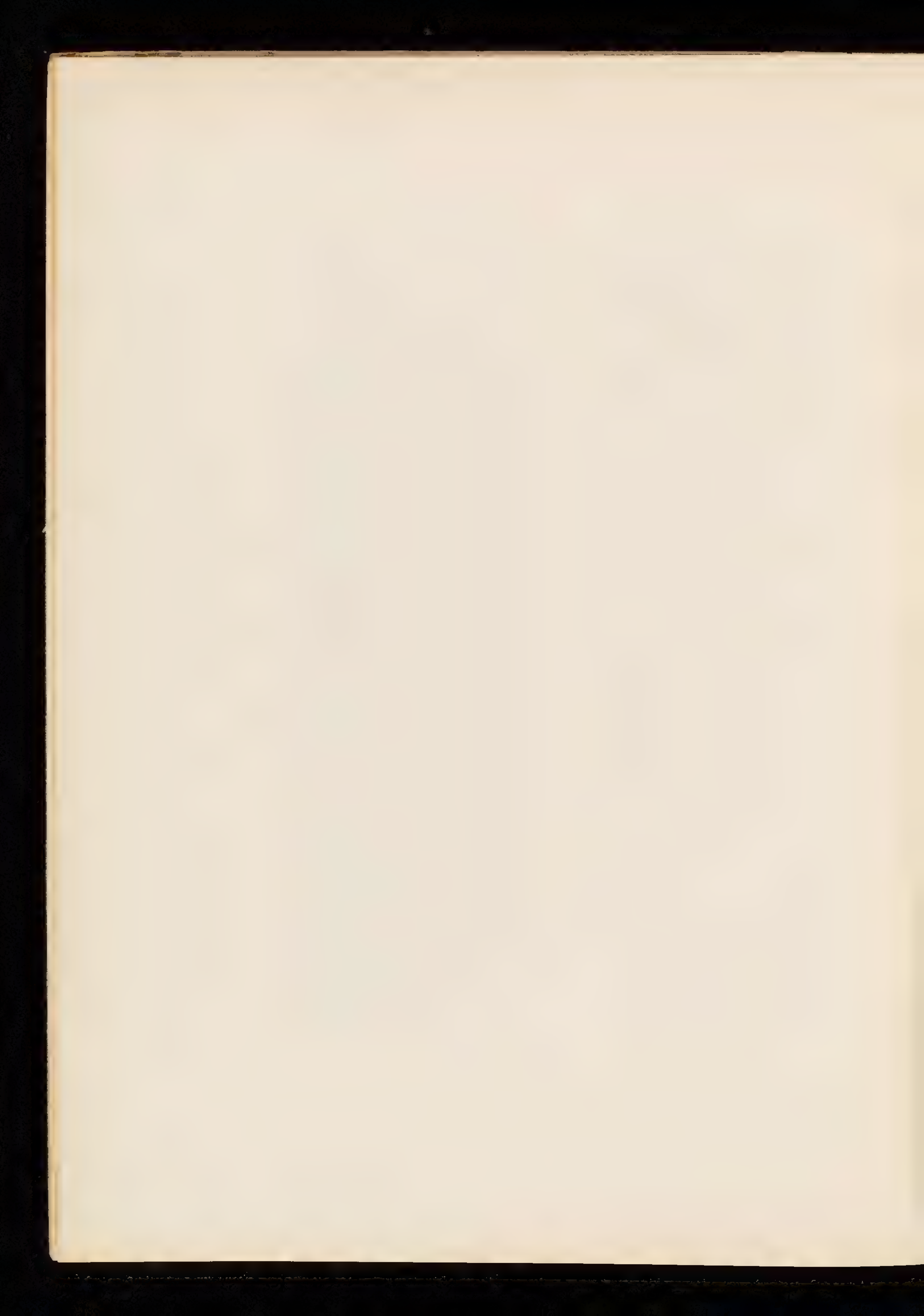
Nach denselben Prinzipien, nur flüchtiger, ist das Gegenstück behandelt: die Schlacht bei Anghiari (1440), in der die Florentiner das Mailändische Heer unter Führung des Condottieren Niccolo Piccinino besiegten. Dasselbe Ereignis sollte ein halbes Jahrhundert später Lionardo da Vinci auf seinem leider zu Grunde gegangenen Karton für den Florentiner Stadtpalast zur Darstellung bringen. Der Hauptkampf, ein wildes Reitergetümmel, tobt zwischen zwei Flussarmen, die je von einer Brücke überdeckt sind. Dass sich die Entscheidungsschlacht an einem Flusse abspielte, wissen wir aus der Beschreibung des Kampfes, die Lionardo als Vorlage für seinen



Die Eroberung von Pisa London Mr. Charles Butler.



Die Schlacht bei Anghiari. London Mr. Charles Butler.



Karton diente.[1]) Das Gewirr des Reiterkampfes ist mit grösster Bravour wiedergegeben, ein wildes Durcheinander von unmittelbarer Lebendigkeit. Mit grösster Wucht sind die Scharen auf einander geprallt, und es hat sich von den Pferden herab ein Nahkampf von unbeschreiblicher Heftigkeit entsponnen. Hier werden bereits die künstlerischen Probleme gestellt, die später durch die grossen Meister der Hochrenaissance, einen Lionardo und andere, ihrer völligen Lösung entgegengeführt werden sollten. Es braucht ja nur an Lionardos berühmtes Reitergefecht aus derselben Schlacht von Anghiari, das uns in späteren Wiederholungen erhalten ist, erinnert zu werden. Wie bei Pesellino so wird auch auf dem Cassonebilde seines Schülers der Vordergrund des Kampfplatzes durch verwundete und tote Rosse eingenommen. Mit welcher Meisterschaft ist das auf dem Rücken sich wälzende Pferd, das die Beine in die Luft gestreckt und den Kopf am Boden schmerzvoll zur Seite gewendet hat, bei aller Schwierigkeit der Verkürzungen gezeichnet. Bei diesen Cassonemalereien gewannen sich die Künstler eine wunderbare Leichtigkeit der Hand. Sie sind immer bemüht, das momentane in seiner augenblicklichen Wirkung festzuhalten. Der Beschauer wird zum Zeugen eines ganz bestimmten Momentes im Gange der Ereignisse gemacht. Dass dabei nicht alles korrekt und ganz naturgetreu gezeichnet ist, thut dem ganzen wenig Abbruch.

Die Verteilung des Kampfes ist so, dass rechts die Florentiner, links die Mailänder aufgestellt sind. Die Banner beider Heere ragen in die Luft. Den Mailändischen Reitern, die in den Kampf verwickelt sind, kommen von links Fusstruppen zu Hilfe. Der Oberbefehlshaber, den Kommandostab in der Rechten, wendet hinter den Reihen der Kämpfenden sein Ross im Galopp der Brücke zu. Vielleicht haben wir Piccinino in dieser Figur zu erkennen. Vor der Brücke durchschreiten zwei Reiter fliehend den Fluss. Sie begeben sich zu einem Reitertrupp, der auf dem anderen Ufer vor der Brücke postiert ist, bereit, auf den Befehl des Condottiere als Verstärkung in den Kampf einzugreifen. An diesem Ufer sind noch zwei andere Kriegerhaufen aufgestellt, einer zu Fuss, der am weitesten im Hintergrund ebenfalls zu Ross. Sie sind vor den Mauern der Stadt Borgo San Sepolcro geordnet, die im Mittelgrunde am linken Bildrande sichtbar ist. Sie war in den Händen Piccininos. Von ihr aus leitete er seine Operationen. Das Mailändische Schlangenwappen ist über dem Stadtthor angebracht. Ein Reiter, der nur zur Hälfte sichtbar ist, sprengt durch das offene Thor in die Stadt. Die Florentiner haben ihre Verstärkungen jenseits des rechten Flussarmes gleichfalls an einer Brücke postiert, zunächst einige Fusstruppen, dann eine Reiterschar, in der Geistliche erkennbar sind, unter ihnen vermutlich der Patriarch (Cardinal Scarampi von Aquileja), von dem in dem vorher erwähnten Berichte des Codex Atlanticus die Rede ist. Eine andere Truppenmasse zieht sich nach Anghiari zurück; sie führt ein erbeutetes mailändisches Banner mit sich. Am Fusse der hoch gelegenen Stadt sieht man im Mittelgrunde einige Frauen beim Wasserholen beschäftigt. Ein versprengter Reiter galoppiert auf sie zu. In der Erfindung einzelner lebendiger Züge ist der Maler schier unerschöpflich.

Die Landschaft dehnt sich auch hier noch weit hinter den Kämpfenden aus. An die Stadt Anghiari schliessen sich steile Felsen, von festen Plätzen bekrönt, an. Die Mitte des Hintergrundes nimmt am Ende der weiten Ebene die Stadt Città di Castello ein; aber rechts von ihren Mauern entdeckt das Auge noch in weiterer Ferne ein Flussthal, von Felskegeln überragt. Das Bestreben, möglichst in grossen Zügen übersichtlich und wirkungsvoll zu gestalten, macht sich, wie bei dem Figürlichen, so auch bei den Landschaften bemerkbar. Sie sind ganz auf Fernwirkung hin komponiert.

In der Sammlung Butler befindet sich noch eine Cassonetafel, die offenbar von derselben Hand herrührt, wie die beiden eben besprochenen. Sie stammt, wie mir der Besitzer mitteilte, aus der Sammlung Barker. Dargestellt ist eine Römerschlacht, wie aus der Aufschrift S. P. Q. R.

[1]) Vgl. Münz, Léonard de Vinci, Paris, 1899, p. 405. Wie mir Dr. Paul Müller-Walde gütigst mitteilte, ist das Schriftstück, das im Codex Atlanticus p. 74 r. steht, nicht von Lionardos Hand, sondern wurde ihm als Anhalt für seine Darstellung gegeben.

des einen Banners hervorgeht. Ein anderes Banner zeigt einen goldenen Halbmond auf rotem Grunde. Die Mitte des Bildes durchzieht ein Fluss, aus welchem Rosse trinken. Links ist ein Lager, rechts tobt eine Reiterschlacht.

Ein viertes Schlachtenbild des Meisters hängt in der Galerie von Turin. Crowe und Cavalcaselle[1]) erkannten schon seinen Zusammenhang mit den Werken der Peselli und beschreiben es in dem ihnen gewidmeten Kapitel. Offenbar ist die Eroberung Roms durch die Gallier dargestellt. Die Stadt Rom rechts ist durch Santa Maria in Aracoeli und eine flüchtige Wiedergabe des Colosseums charakterisiert. Durch das eine Thor dringen die Gallier mit ihrem Banner, auf dem ein Hahn dargestellt ist, in die Stadt, durch ein anderes die flüchtigen Römer. Der Hauptkampf, wieder ein wildes, mit grossem Geschick wiedergegebenes Reitergetümmel, spielt sich in der Mitte ab. Dort bemerken wir auch im Vordergrunde das auf dem Rücken sich wälzende Ross neben zwei anderen, gleichfalls gefallenen Rossen. Zu beiden Seiten des Gewühles halten, noch in guter Ordnung, die Reservetruppen. Auch dieses Bild ist reich an reizenden, vortrefflich beobachteten Momenten. So ganz rechts im Vordergrunde das Pferd, das sorgfältig prüfend mit seinem Reiter vom Ufer aus eben in das Wasser schreitet. Oder in der linken Ecke das saufende Pferd und daneben der sitzende, um seinen Herrn so besorgt dreinschauende Hund. Was für eine prächtige Figur ist auch der von einem Pfeile getroffene Mann, der, vornüber gebeugt, an dem Boden kauert. Alles ist, wie gewöhnlich, im Kostüm und Charakter der Zeit des Malers gehalten.

Die Landschaft ist weit reicher ausgeführt als auf einem der vorherigen Bilder und erstreckt sich sehr weit in die Tiefe. In der Nähe der Stadtmauern bemerken wir auf den Hügeln Ruinen von Aquaedukten. Ganz links auf der Höhe hat der Künstler eine kleine Vedute seiner Vaterstadt Florenz angebracht. Es ist wunderbar, mit welchem Behagen die Künstler, nachdem sie sich einmal in die Welt der wirklichen Erscheinungen versenkt hatten, nun möglichst viel Objekte aus dieser Welt, auch da, wo sie kaum am Platze waren, in ihren Werken zu verwerten trachteten. An den für den intimen Privatgebrauch bestimmten Cassonemalereien können wir gerade die persönlichen Neigungen der Menschen besonders belauschen. Sie enthüllen uns das ganze vielseitige und reich gestaltete Dasein einer glänzenden Epoche und haben uns manches Zeugnis der Kultur jener Zeiten hinterlassen, das sonst vielleicht nicht auf uns gekommen wäre.

Einige sehr interessante Cassonebilder mythologischen Inhaltes sind, wie ich glaube, auf denselben Künstler zurückzuführen. Zwei davon kamen bei der Auktion Bardini in London i. J. 1899 zur Versteigerung[2]). Sie stellen Scenen aus der Argonautensage dar.

Auf dem einen Bilde nimmt links Jason auf einer Treppe in der Vorhalle eines Palastes Abschied von Pelias. Am Fusse der Treppe auf dem Hofe spielt sich die zweite Scene ab. Jason ist eben im Begriff, das für ihn bereit gehaltene Ross zu besteigen. Hier auf dem Hofe herrscht ein bunt bewegtes Leben. Krieger zu Pferd und zu Fuss tummeln sich in einzelnen Gruppen. Ganz isoliert im Vordergrunde bemerken wir drei Hunde: einen Pudel, der mit bissigem Ausdruck nach vorn schreitet und zwei am Boden lagernde Windspiele; das eine wendet den Kopf nach dem bissigen Pudel, während das andere ruhig einen Knochen benagt. Auf einer Bank vor dem Palaste haben sich zwei Krieger, behaglich wartend, Rücken an Rücken niedergelassen. Die rechte Seite des Bildes nimmt die Darstellung einer Jagd ein. Drei Männer zu Ross, andere zu Fuss, eilen durch die Landschaft. Die vordersten erlegen eben einen Eber. Ein rasend dahinstürmender Hirsch wird von den flinken Hunden gepackt[3]). Die Art der

---

[1]) It. Ausg. VI, p. 33.

[2]) No. 492 und 493 des Christie'schen Auktions-Kataloges; P. 62, No. 360 und 364 des illustrierten Kataloges.

[3]) Aus der Geschichte Jasons wissen wir von einer Jagdscene nur insofern, als dieser bei der Rückkehr von einer Jagd die in eine alte Frau verwandelte Hera über einen angeschwollenen Fluss (den Anauros oder Enipeus) trug und sich dadurch die Zuneigung der Göttin verschaffte. Diese Mitteilung, sowie überhaupt die genaue Deutung der Darstellungen verdanke ich den Herren Prof. Robert und Walter Altmann in Halle.



Kampf vor den Mauern Roms. Turin, Pinakothek.

Bewegung der Pferde erinnert uns lebhaft an die zuvor geschilderten Schlachtenbilder. Im Hintergrunde bemerken wir zunächst links in einer Felsenhöhle Orpheus, der den vor ihm lagernden Tieren auf der Leier vorspielt. Reiter sprengen von rechts heran, um ihn zu dem Argonautenzuge abzuholen; der eine auf dem ausschlagenden Pferde, das seit Uccello in der florentinischen Kunst eine so wichtige Rolle spielt. Auf einer Felsplatte weiter rechts sehen wir Jason, wie er sich bei dem Centauren Chiron, der ihn erzogen hatte, Rat holt. Weiter hinten auf dem Wasser liegt die Argo, deren Segel man eben zu hissen im Begriff ist. Die äusserste Scene rechts im Mittelgrunde stellt einen Jüngling dar, der von drei Mädchen ergriffen wird, wohl den Raub des Hylas durch die Nymphen.

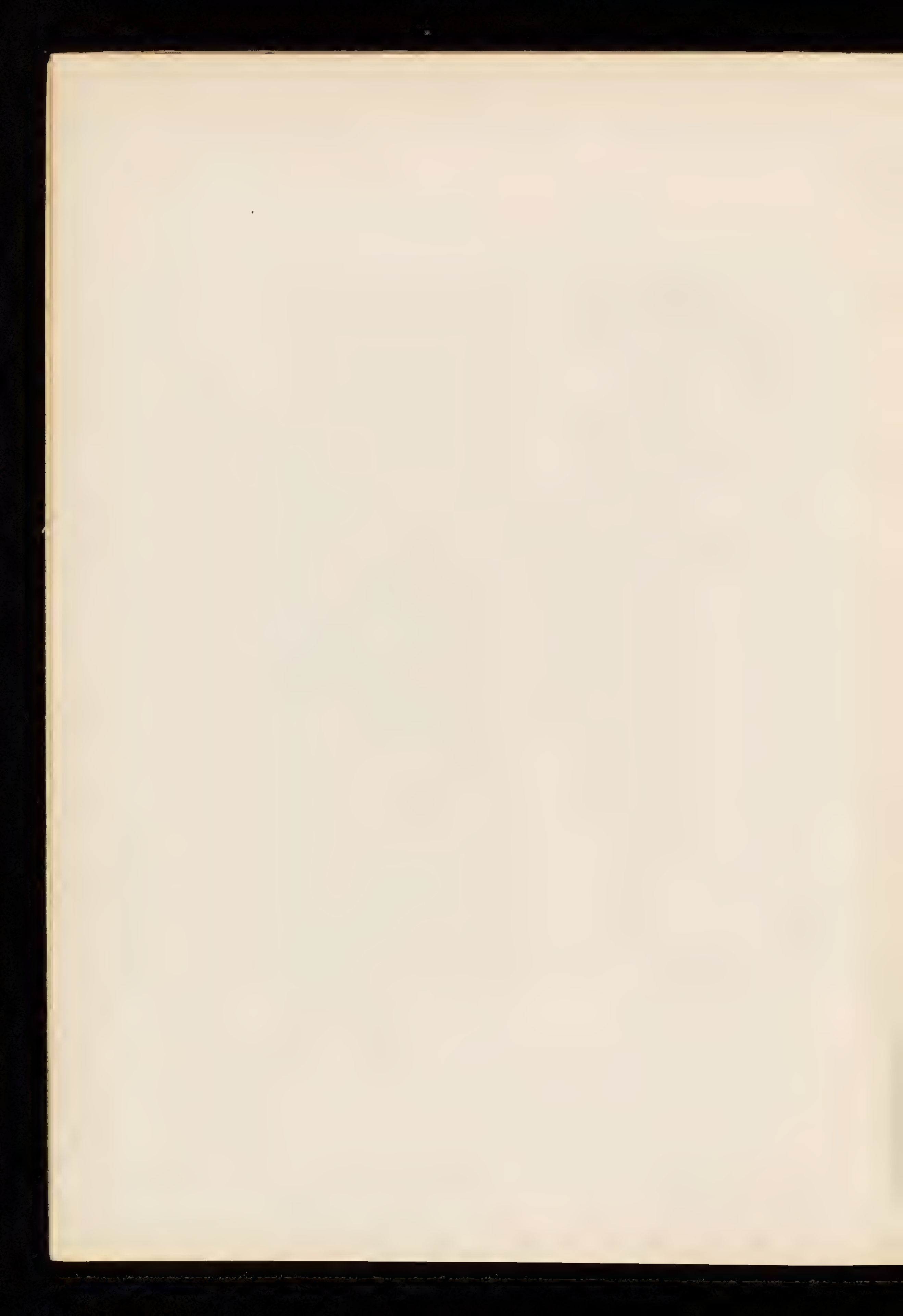
Die zweite Cassonetafel schildert den Aufenthalt der Argonauten in Kolchis. Links liegt die Argo im Hafen. Die Argonauten, an ihrer Spitze Jason, schreiten dem Zuge des Königs Aietes entgegen. Dieser sitzt auf einer Art Triumphwagen unter einem Baldachin, seine beiden Töchter stehen neben ihm. Ein Putto lenkt die beiden Rosse. Reiches Gefolge begleitet den Zug, der sich wie ein Trionfo ausnimmt. Auf der rechten Seite des Bildes, in einer korinthischen Säulenhalle, die einen weiten Durchblick nach hinten gewährt, und zu der von vorn eine Treppe hinaufführt, empfängt Jason knieend von König Aietes die Aufträge, während Medea, aus einem Fenster schauend, die Scene belauscht. Im Hofe vor der Treppe sehen wir den Held aufbrechen. Mit dem linken Fusse im Steigbügel stehend, will er soeben sein Ross besteigen; ein Knappe zieht den rechten Steigbügel zur Hilfe herab. Dann sprengt Jason in rasendem Galopp über die Zugbrücke, wobei seine Mütze vom Kopfe fliegt. Unter einem Baume hat er Halt gemacht und wird von einem Mann auf die zum Stelldichein eilende Medea hingewiesen, der ein Hund entgegenspringt. Um die Hauptpersonen ist eine Reihe köstlich beobachteter und wiedergegebener genrehafter Nebenfiguren gruppiert. Hinter dem knieenden Jason steht ein Page, der ihm den Mantel hält. Denselben sehen wir, an das Geländer sich anfassend, hurtig seinem Herrn nach die Treppe hinabeilen. Neben der Treppe auf dem Hofe steht eine Gruppe von drei Männern: zwei Alte im Gespräch und ein Jüngling. Der Jüngling trägt auf der Rechten einen Jagdfalken, mit der Linken führt er einen Hund an der Leine. Die Haltung ist von grösstem Liebreiz, der Typus ganz der Pesellinoscher Jünglinge. Hinter dem Thorbogen, ganz im Schatten, steht ein Mann, vom Rücken gesehen. Er beobachtet ein Kind, das auf einem durch den Bogen sichtbaren Platze mit einem Hunde spielt. Neben dem über die Brücke sprengenden Jason ist wieder eine Genrefigur ganz im Vordergrunde angebracht: ein junger Mann, der das linke Bein auf ein Felsstück gestellt hat und sich seinen Stiefel heraufzieht. Die Handlung setzt sich im Mittelpunkte im zweiten Plane fort. Hier sehen wir ein rundes Verliess, in dessen Mitte an einem Baume das goldene Vliess hängt. Jason leistet die Arbeiten. In Gegenwart von Orpheus erlegt er den Drachen, bekämpft die Männer, pflügt mit den beiden Stieren. Im Hintergrunde sieht Aietes mit einem Begleiter von der Höhe eines Berges dem Schauspiele zu. Medea harrt mit vier Hunden vor dem Zugange des Verliesses. In den beiden flüchtig hingeworfenen Scenen links im Hintergrunde scheint die Rückkehr der Argonauten nach Jolkos angedeutet zu sein. Von Medea geführt, schreitet Jason, dem Orpheus und andere Helden folgen, am Ufer entlang. Rechts dahinter sehen wir vor einer Felsenhöhle einen Mann in einem Kessel sitzen, unter welchem Feuer lodert. Jason steht daneben. Geflügelte, teufelhafte Wesen fliegen durch die Luft. Offenbar stellen hier die Töchter des Pelias auf Medeas Veranlassung mit ihrem Vater die bekannten Verjüngungsversuche an.

Die Architektur der Bilder trägt einen ausgesprochen klassischen Renaissancecharakter und ist weit reicher und entwickelter als bei Pesellino. Keine wirklichen Baulichkeiten sind wiedergegeben. Alles ist der Phantasie des Künstlers entsprungen; diese schaltet in völliger Freiheit mit den klassischen Bauformen und sucht in den Architekturen das Ideal der Zeit zu verkörpern. Er giebt Durchblicke durch Bögen und Hallen und schafft die verwickeltsten Prospekte. Hält er sich auch immer in dem Bereiche des möglichen und sucht bei seinen Baulichkeiten einen organischen Zusammenhang herzustellen, so sind seine Architekturen doch keine festgefügten





Scenen aus der Argonautensage. Cassonemalereien.



Paläste, sondern machen eher den Eindruck kulissenartiger Festdekorationen. Bei den Festen fand ja auch sicherlich die Kunst der Cassonemalerei ihre reichste Anregung.

Es giebt kaum charakteristischere Darstellungen antiker Mythen im Geist und Geschmacke des Quattrocento. Wir sehen die antike Sage ganz in ein märchenhaftes, der Zeit des Malers entsprechendes Gewand gekleidet. Die Elemente der höfischen Kunst sind verwendet, dem ganzen ein romantisches Gepräge zu verleihen. Alles ist darauf abgesehen, dem Auge ein möglichst reiches, glänzendes Schaugepränge vorzuführen. Die Kostüme sind von ausgesuchter Pracht. Jede Einzelheit ist auf den Interessen- und Gesichtskreis eines vornehmen Bestellers berechnet: der triumphartige Aufzug, die Jagd, die Ansammlungen von Kriegern und Höflingen. Die Sage von Jason verwandelt sich unter den Händen des Künstlers in ein romantisches Heldengedicht und wird im Sinne eines solchen zur Darstellung gebracht.

Ein anderes Cassonebild das Meisters, das sich in der Universitätsgalerie zu Oxford (No. 8) befindet, stellt Scenen aus der römischen Geschichte dar: die Einnahme Roms durch die Gallier und die Flucht der Vestalinnen nach Caere (Livius V, 40, 41). Links im Hintergrunde liegt Rom, erkennbar am Pantheon und an der Trajanssäule, vom Tiberflusse durchströmt. Ein Gallier berührt den Bart eines sitzenden Römers (M. Papirius). Zwei andere Gallier bedrohen Römer mit gezückten Schwertern. Aus einem Stadtthore am linken Rande des Bildes verlassen ausziehende Römer die eroberte Stadt. Zwei Männer begleiten einen beladenen Esel. Im Vordergrunde sitzen zwei Frauen mit Kindern auf bepackten Eseln. Ein Bettler steht auf der über den Fluss führenden Brücke. Neben der Brücke durchschreiten zwei Jünglinge auf Pferden das Wasser. In der Mitte des Vordergrundes haben neun Vestalinnen mit ihrer Priesterin eben die Brücke überschritten und werden von dem Plebejer L. Albinius eingeladen, seinen Wagen zu besteigen, der ihnen von den seinigen eingeräumt wird. Rechts von dieser Scene sieht man die Vestalinnen auf dem Wagen, während Albinius und seine Familie diesen zu Fuss begleiten. Der Wagen ist auch hier wieder wie ein Triumphwagen gestaltet. Er wird von weissen Rossen, auf denen Reiter sitzen, gezogen. Seine Aussenseiten sind von goldenen Decken, die mit Hermelin eingefasst sind, bedeckt. Im Mittelgrunde, rechts vom Flusse, tritt aus einem Gebäude (Tempel) eine Schar von Männern; vor ihnen ziehen die Strasse entlang zwei galoppierende Reiter, von einem Hunde begleitet, zwei Männer mit bepackten Eseln und zwei Krieger zu Fuss gleichfalls mit einem Hunde. Auf einer anderen, diese schneidenden Strasse bemerkt man eine Reitergruppe und drei Fusssoldaten. An der Weggabelung sauft ein Esel aus einer Quelle, der Treiber steht neben ihm. Im Hintergrunde erhebt sich ein kleiner, offener Rundtempel auf korinthischen Säulen mit dem Bilde der Göttin. Dahinter liegt eine Stadt (Caere). Frauen knieen auf den Stufen des Tempels. Rechts von ihnen nehmen Priesterinnen von den Vestalinnen, die ihren Wagen verlassen haben, ihr Götterbild in Empfang. Die Landschaft mit ihren Felspartieen und einzelnen Baumgruppen ist ganz in derselben Weise behandelt, wie die der Jason-Cassoni. Die Vorliebe des Künstlers für genrehafte Motive macht sich, wie aus der Beschreibung ersichtlich, auch hier wieder in reichem Masse bemerkbar: der gleiche phantastische Aufputz; das ganze für die Zerstreuung eines aristokratischen Kreises an einem bunten Allerlei berechnet.

Vielleicht darf dem Meister als letzte Arbeit auch noch ein Cassonebild in der Galerie von Liverpool (No. 21) mit Scenen aus der Odysseussage zugeschrieben werden (darunter Odyssus bei den Sirenen, bei Circe und im Hades). Das Bild hat sehr gelitten, so dass es schwer ist, ein Urteil zu fällen. Im Stil steht es den beschriebenen Werken unseres Künstlers sehr nahe, ist jedoch schwächer als diese. Auf seine Werkstatt ist es jedenfalls zurückzuführen.

Der Meister, dem wir eine ganze Reihe von Arbeiten zuzuweisen vermochten, ist zweifellos einer der geschicktesten florentiner Cassonemaler gewesen. Er ist sicherlich aus dem Atelier Pesellinos hervorgegangen. Mit den technischen Mitteln, die sich sein Lehrmeister mühsam erworben hatte, weiss er bereits freier zu schalten. Eine grosse Routine in der Wiedergabe alles darstellbaren ist ihm nicht abzusprechen; aber an wahrhaft künstlerischer

Bedeutung kann er sich mit Pesellino nicht messen. Von einer psychologischen Vertiefung ist bei ihm keine Rede. Alles ist auf den äusseren Effekt berechnet. Seine Bilder wirken wie geistvolle, mit grossem Geschick hingeworfene Improvisationen. Sie besitzen alle Vorzüge und Fehler von solchen.

Einem Nachfolger Pesellinos muss ich auch die Cassonetafel mit der Geschichte der Griseldis in der Galerie Morelli zu Bergamo zuschreiben, die dort als eigenhändige Arbeit des Meisters gilt. Aus der letzten Novelle des Decamerone Boccaccios sind die Begebenheiten dargestellt, wie der Markgraf von Saluzzo im Hofe seines Palastes aufbricht, um ein Weib zu freien, wie er der armen Griseldis, die ein Gefäss auf dem Kopfe trägt, begegnet, und wie er sich ihr, nachdem sie sich ihrer Kleider hat entledigen müssen, verlobt. An Qualität steht das Bild unter den Leistungen Pesellinos. Ganz unsicher ist der Maler in den Proportionen. Die Männer sind im Verhältnis zu den Pferden viel zu gross, die Pferde an Gestalt und Bau denen Pesellinos ganz unähnlich. Einen starken Einfluss Pesellinos verraten die Männertypen. Der Schöpfer dieses Bildes hat sich zweifellos an den letzten, spätesten Stil des Meisters angeschlossen. Das zeigt auch die an das Gebäude der in derselben Morellischen Sammlung befindlichen Gerichtsscene erinnernde Säulenhalle links im Hintergrunde. Die Landschaft weicht von denen Pesellinos erheblich ab. An eine Schöpfung des Meisters selbst ist aus allen diesen Gründen nicht zu denken. Aber in seinem Geiste ist die Scene wiedergegeben. Der novellistische Charakter der Darstellung ist vorzüglich festgehalten. Es ist derselbe romantische Geist, wie er in den Schöpfungen Pesellinos und des kurz zuvor von uns geschilderten Schülers zum Ausdrucke kommt.

Pesellinos Einfluss auf die Cassonemalerei weiter zu verfolgen, haben wir hier nicht die Absicht. In seinen Schöpfungen fand die Zeit all ihre Wünsche, die sie in Bezug auf solche Werke hegte, verwirklicht. Lange jedoch konnte dieser Einfluss nicht anhalten, denn er wurde abgelöst durch den eines Stärkeren. In der zweiten Hälfte des Quattrocento giebt Botticelli für Malereien weltlichen Inhalts den Ton an. Er ist der eigentliche Repräsentant des Zeitalters und Ideenkreises Lorenzos il Magnifico. Kein Zweifel, dass auch er aus dem Bronnen Pesellinoscher Romantik geschöpft hat.



Aufbruch des Markgrafen von Saluzzo. Von einem Cassonebilde in Bergamo.

II.

Dokumente das Altarbild von Pistoja betreffend.

Die martis XX mensis septembris 1457.

Comparì denanzi al decto Misser Vfficiale e sua corte il decto Piero de Lorenzo depinctore in Firenze et per adirieto compagno del decto Francesco de Stefano depinctore per cagione dello stagimento reale in decta corte ad sua petitione facto della tauola da altare, et de quello decto Francesco auesse auere insu decta tauola per sua factura et colori et hori come beni del decto per adirieto Francesco et etiamdio de soprascritto Piero et per cagione de decta tauola et per cagione de tucto ciò che è produto insino a qui. Et volendo decto Piero decto sequestro giustificare, dire et dechiarare la ragione, cagione, cosa et quantità, perchè decto sequestro a facto fare, quello giustificando et dechiarando dice, propone et dechiara auello facto fare per la quantità et somma de lire sessanta; per parte de maggiore somma si riserba et per le spese.

Inprima perchè fu et è certa cosa che insino a dì primo d' agosto dell' anno 1453 o altro più uero tempo decto Francesco et Piero et Zanobi de*) . . . . furono compagni insieme allo exercitio del depignere per anni tre prossimi futuri allora seguire et oggi passati, et ciascheduno torre la terza parte come de tucto appare per lo tenore et effecto d' una scripta priuata facta sue le decte parti de mano de terza persona et soscripta de mano delle decte parti, alla quale scripta decto Piero se referissce et quella produce, vsa et allega, et depuosela appresso a Ser Barone notaro in decta corte a farne quanto de ragione se rechiede, e domanda che decti heredi, heredità, beni et possessori de' beni del decto Francesscho de Stefano depinctore sieno richiesti a riconoscere la decta scripta infra tre dì prossimi futuri, alias s'abbi per riconosciuta.

Item perchè fu et è certa cosa che decto Piero et Francesco de Stefano continuarono in decta compagnia et furono compagni nel medesimo modo insino nel dì della morte del decto Francesco suo compagno, ciò è essere Piero et Francesco et ciaschuno per la metà del guadagno etc.

Item perchè fu et è certa cosa che durante la decta compagnia et in decti et per decti tempi decti Piero de Lorenzo et Francesco de Stefano tolsono più et più lauori a ffare come compagni, et decto Piero et Francesco ciascuno participarono et participano per la metà, et decto Francesco ebbe dal decto Piero più et più quantità de danari de' lauori faceua decto Piero per la parte gli tocchaua, et così debbe decto Piero participare et auere la parte sua de' lauori faceua in facti decto Francesco, fra quali lauori è stata decta tauola da altare che la tolse da prete Piero da Pistoja ouero prete Piero, della quale ne doueano auere fiorini 150 et quel più insino a fiorini dugento che dicesse Piero de Cosimo, come appare al libro de decta compagnia segnato E, debitori et creditori, entrata et l'usscita 1 et 2do, al quale libro decto Piero se referissce et quello produce, vsa et allega ad proua delle suoi ragioni et depuoselo appresso al decto Signor Barone a farne quanto de ragione se rechiede, et bisognanda domanda sia approuato per signori sei consiglieri etc.

Item perchè fu et è certa cosa che decto Francesco ebbe per parte de paghamento della decta tauola fiorini venti, i quali fiorini 20 decto Francesco gli mise de sua mano a entrata nel quaderno et libro della compagnia a ricordanza a carta 12 scripta de mano propria del decto Francesco; al quale quaderno et scripta de sua mano ciò è de mano del decto Francesco decto Piero se referissce et quello ad proua delle suoi ragioni produce et depone appresso a Messer Barone soprascritto et domanda, decti heredi sieno richiesti et constricti ad riconoscere decta scripta infra tre dì prossimi futuri, alias s'abbi per riconosciuta et per confessa et convicta, et come compagni che sono stati et beni oblighati a esso Piero. Et perchè intende raguagliare l'entrata della compagnia, et per lo interesse che decto Piero auesse [in] decta tauola mediante l'opera facta per decto Francesco suo allora compagno che ne debbe participare la metà; Et perchè più vuolte richiesti al tempo della sua vita decto Francesco et depoi suoi heredi paghino, sempre anno cessato de paghare et cessano de paghare contro a ogni ragione; Et per le decte ragioni et cagioni, cose et quantità et per qualunche l'altra de quelle insieme et di per se et per qualunche l'altra de quelle dechiara decto Piero auere facto fare decto sequestro. Et però domanda per voi Misser Vfficiale et vostra corte se pronumptii sentenza et dechiari tucte le predecte cose essere state et essere vere, et decto sequestro essere stato facto legittimamente; et così vi piaccia confirmallo et condannare decti heredi, heredità et beni a dare et

*) Lucke im Original.

paghare al decto Piero decta quantità, bisognando al decto Piero e qualunche loro mallevadore del giudicio, et ouero adjudicare insoluto a esso Piero quello resta avere insu decta tauola decto Francesco et Piero per insino nella concorrente et per la concorrente quantità de decte lire 60 per sorte et le spese le quali domanda, et domanda ragione et justitia.

Item produsse i libri con tucte scripture de decta scriptura le quali depuose apresso al decto Ser Barone etc.

Item produsse il rapporto de decto sequestro etc.

Item produsse tucti acti et actitati in decta causa etc.

Item produsse tucti statuti et ordini per lui facienti etc.

Item produsse il dericto paghato etc.

Item produsse il libro della decta compagnia, per quale si vede quello resta auere de decta tauola, il quale depuose apresso al decto Ser Barone etc.

Et bisognando domanda sia approuata per sei consiglieri etc.

A ppetitione del decto il decto Vfficiale sedente per tribunale, dove et come de sopra, al suo vsato bancho della ragione, come s'usa, commise, inpose et mandò a Franco, messo de decta corte, et a qualunche altro messo de decta corte in tucto, che vada da sua parte et commissione et ad petitione del decto Piero richiega decti heredi et heredità et beni et possessori de' beni ad vedere decta comparigione et productione de ragione et ciò che in quella se contiene, torre copia et opporre etc., alias etc., et più infra tre dì prossimi futuri ad riconoscere decta scripta etc., alias etc., et tucte l'altre cose faccia et dechiari etc.

A ppetitione del decto Piero de Lorenzo depinctore Franco, messo de decta corte, andando et ritornando rapportò al decto Vfficiale et corte et a messer notaro soprascripto essere ito et auere richiesto decti heredi et heredità, beni et possessori de beni del decto Francesco de Stefano, per adirieto suo compagno, per questo dì et hora ad vedere decta comparigione, giustificatione, productione de ragione et ciò che in quella se contiene, et de tucto torre copia et opporre etc., alias etc., et più auergli richiesti ad riconoscere la decta scripta infra tre dì prossimi futuri, alias etc.; le quali rechieste rapportò auere facte con dimissione de cedola alla casa della loro habitatione etc.

Die lune X mensis octobris 1457.

Comparì denanzi al decto Vfficiale et corte Madonna Tarsia, donna fu de Francesco de Stefano depinctore, per cagione che ad sua notitia adiuenne vno stagimento facto in decta corte ad petitione de Piero de Lorenzo depintore d'una tauola depinta da altare quasi fornita et tucto quello che insu decta tauola fosse et appartenessesi del maestero, colori et ori et qualunche altra cosa, agli heredi, beni et possessori de' beni de Francesco de Stefano depintore decto per lire 60; Et per cagione d'una comparigione che depoi data et facta se dice per decto Piero ad giustificazione de decto stagimento, nella quale dechiara auerlo facto fare come beni de decto per adirieto Francesco per lire 60, perchè dice che feciono insieme decto Francesco et Piero vna compagnia et che tolsono a fare vna tauola, et che decto Francesco de quella prese fiorini XX, et dice che n'a auere la parte sua, come dice apparire per vna scripta priuata et al libro tenuto per decta asserta compagnia, et domanda loro fermamento de decto stagimento, sicome appare per gli acti de decta corte. Et comparendo decta Madonna Tarsia per lo suo interesse et contradicendo a decto stagimento dichiara et dice che quello non si poteua nè doueua fare et non vale et non tiene et debesi reuocare, cassare et annullare et liberare et absoluere et de quella decta tauola et beni, et decto Piero debba essere condannato nelle spese et in più secondo la forma degli stagimenti. Et che così si faccia domanda per le ragioni et cagioni maxime infrascripte o alcuna d'esse, cio è:

Inprima perchè decto sequestro procedette de facto et non de ragione ad petitione de non legittima persona et de non creditore et de decti beni de decto Francesco, non debitore nè obligato a decto Piero ad alcuna cosa, al luogho, tempo, modo et forma non permessi, ma prohibiti de ragione secondo la forma de gli stagimenti.

Item perchè decto sequestro non è stato a debito tempo rapportato, dechiarato nè giustificato nè prouato, o producta alcuna cosa, mediante la quale se possa decto stagimento giustificare.

Item perchè le cose contenute, proposte et narrate per decto Piero nella decta comparigione per lui data ad giustificazione de decto stagimento non furono nè sono vere, come se propongono; et come non essere state et essere vere expressamente neghò et negha decta Madonna Tarsia.

Item perchè decto Piero de niente è creditore de decto per adirieto Francesco suo marito nè de sua herede, però che sa bene che alla morte sua rimase contento et finillo de ciò che gli potesse domandare in caso gli fossero dovuti, et così ebbe dipoi decto Piero de' seguenti de decto Francesco, come intende prouare al luogho et tempo, se fa de bisogno.

Item perchè posto senza prejudicio che decto Piero fosse creditore de decto per adirieto Francesco, che non è, et che le predecte cose non obstino che obstano, non dimeno in decti beni stagiti decta Madonna Tarsia arebbe et a migliori, priori et potiori ragioni che decto Piero, per fiorini cento d'oro per la sua dota auuti et confessati per decto Francesco suo marito per fino a dì 12 di nouembre 1442, di che fu rogatore Ser Piero de Giovanni Baldini, notaro fiorentino; et promise decto Francesco decta dota rendere et restituire colla alloghazione de' beni in piena forma, di che auenuto il caso per la morte de decto Francesco; et così bisognando domanda si destrichi de decta ragione et per altre ragioni che al luogho et tempo se diranno.

Et a pproua delle sue ragioni et giustificazione delle predecte cose produsse vna fede de decta sua dota per mano de publico notaro et quella depuose appresso a Ser Antonio de Donato etc.

A ppetitione de decta Madonna Tarsia Pilucha, messo de decta corte, rapporta se auere richiesto decto Piero in persona con cedola per ogi ad vedere decta comparigione et exceptione et productione de ragioni, dire contra, alias etc.

III.

Die erhaltenen Werke Pesellinos.

Altenburg.

Museum Lindenau Der heilige Hieronymus.
h. 0,54, br. 0,37.

Bergamo.

Akademie, Sammlung Morelli Gerichtsscene.
h. 0,43, br. 0,48.

Berlin.

Frau Julie Hainauer Maria mit dem Kinde und den Heiligen Hieronymus und Johannes dem Täufer.
h. 0,30, br. 0,20. — Katalog der Sammlung Hainauer (Privatdruck), No. 47.

Boston.

Mrs. Gardner Die Triumphe Petrarcas.
h. 0,42, br. 1,55. — Ausgestellt in London, New Gallery, Exhibition of early italian art 1893/94, No. 129 u. 139. Bis 1898 in England im Besitze von Mrs. Austen.

Chantilly.

Musée Condé (Schloss) Maria mit dem Kinde, den heiligen Petrus, Antonius Eremita und Engeln.
h. 0,20, br. 0,16. — 1879 aus der Sammlung Reiset in die des Duc d'Aumale. F. A. Gruyer: La peinture au Château de Chantilly, Paris 1896, p. 25.

Florenz.

Akademie No. 72 Geburt Christi, Wunder des heiligen Antonius, Enthauptung der heiligen Cosmas und Damian.
h. 0,33, br. 1,44. — Predellenstück des Altares für die Cappella Medici in Santa Croce.

Akademie No. 257, 258 Heilung des Beines durch Cosmas und Damian, Bestattung der Heiligen.
h. 0,37, br. 0,45. — Vom Hochaltare der Kirche San Marco.

Uffizien Maria mit dem Kinde und der heiligen Katharina. Zeichnung: Feder und Tusche.
h. 0,26, br. 0,20.

Lockinge House (Wantage) Berks, England.

Lady Wantage Zwei Cassonetafeln mit der Geschichte Davids.
h. 0,43, br. 1,77. — Aus Palazzo Torrigiani in Florenz.

London.

National-Gallery No. 727 Trinität. (Nur die Landschaft eigenhändig.)
h. 1,83, br. 0,98. Für die Kirche der Congregazione della Santissima Trinità in Pistoja gemalt. Sammlung W. Y. Ottley. In die Nat.-Gal. 1863 auf der Versteigerung Davenport-Bromley.

London.

Dorchester House, Captain Holford Maria mit dem Kinde und sechs Heiligen.
h. 0,25, br. 0,23. — Ausgestellt in London, New Gallery, Exhibition of early italian art 1893/94, No. 107.

Mailand.

Museo Poldi-Pezzoli No. 110 Verkündigung Mariae.
h. 0,06, br. 0,12.

Paris.

Louvre No. 1414 Stigmatisation des heiligen Franciscus, Heilung des Beines durch Cosmas und Damian.
h. 0,29, br. 0,45. — Predellenstück des Altares für die Cappella Medici in Santa Croce.

Louvre Geburt Christi. Federzeichnung: getuscht.
h. 0,167, br. 0,185.

Louvre Studie zu dem heiligen Ludwig von Toulouse auf dem Madonnenbilde in Dorchester House. Federzeichnung: getuscht.
h. 0,129, br. 0,079. Sammlung Lagoy. Vente Sylvestre, Dec. 1851.

Sammlung Rudolf Kann Wunder des heiligen Zenobius.
h. 0,24, br. 0,34. — Rom, Sammlung des Grafen Curti Lepri, dann bis 1898 bei einer Witwe Carinci in Rom.

Perugia.

Pinakothek Tod des heiligen Nicolaus von Bari.
Predellenstück des Altares Fra Angelicos für San Domenico in Perugia.

Pistoja.

Cav. Antonio Gelli Wunder des heiligen Zeno.
h. 0,30, br. 0,41. — Predellenstück des Altares für die Kirche der Congregazione della Santissima Trinità in Pistoja. Ausgestellt in Pistoja, Esposizione di arte antica 1899, Sala XVI, No. 2. Katalog p. 77. (Nur teilweise von Pesellino.)

Rom.

Palazzo Doria (Privatraum) Zwei Darstellungen mit Scenen aus der Legende des heiligen Sylvester.
h. 0,29, br. 0,565.

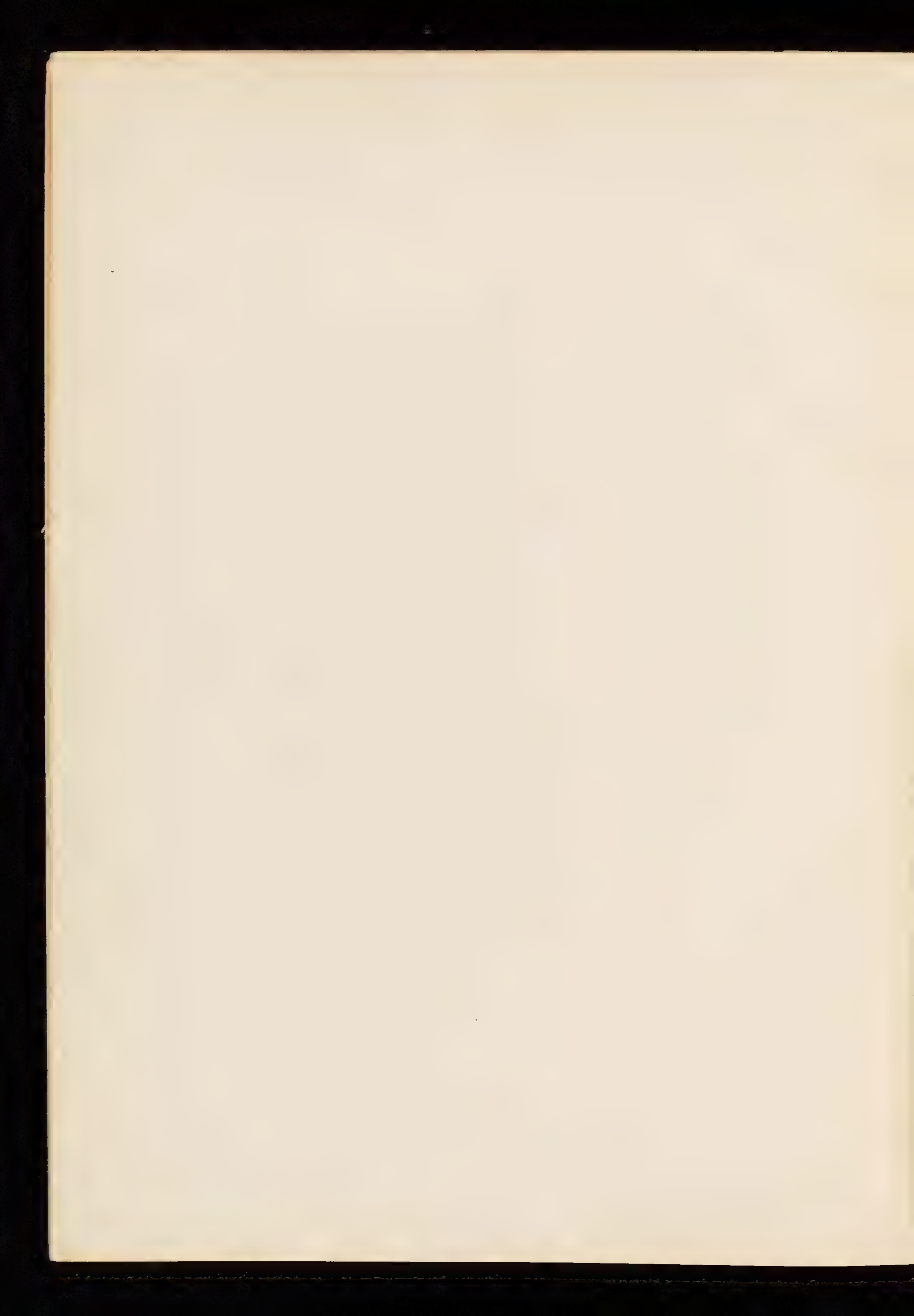
Wien.

Sammlung Ludwig Wittgenstein Zwei Cassonebilder mit Darstellungen der sieben Tugenden und freien Künste.
h. 0,43, br. 1,50. - Versteigerung Toscanelli.

Verzeichnis der Lichtdrucktafeln.

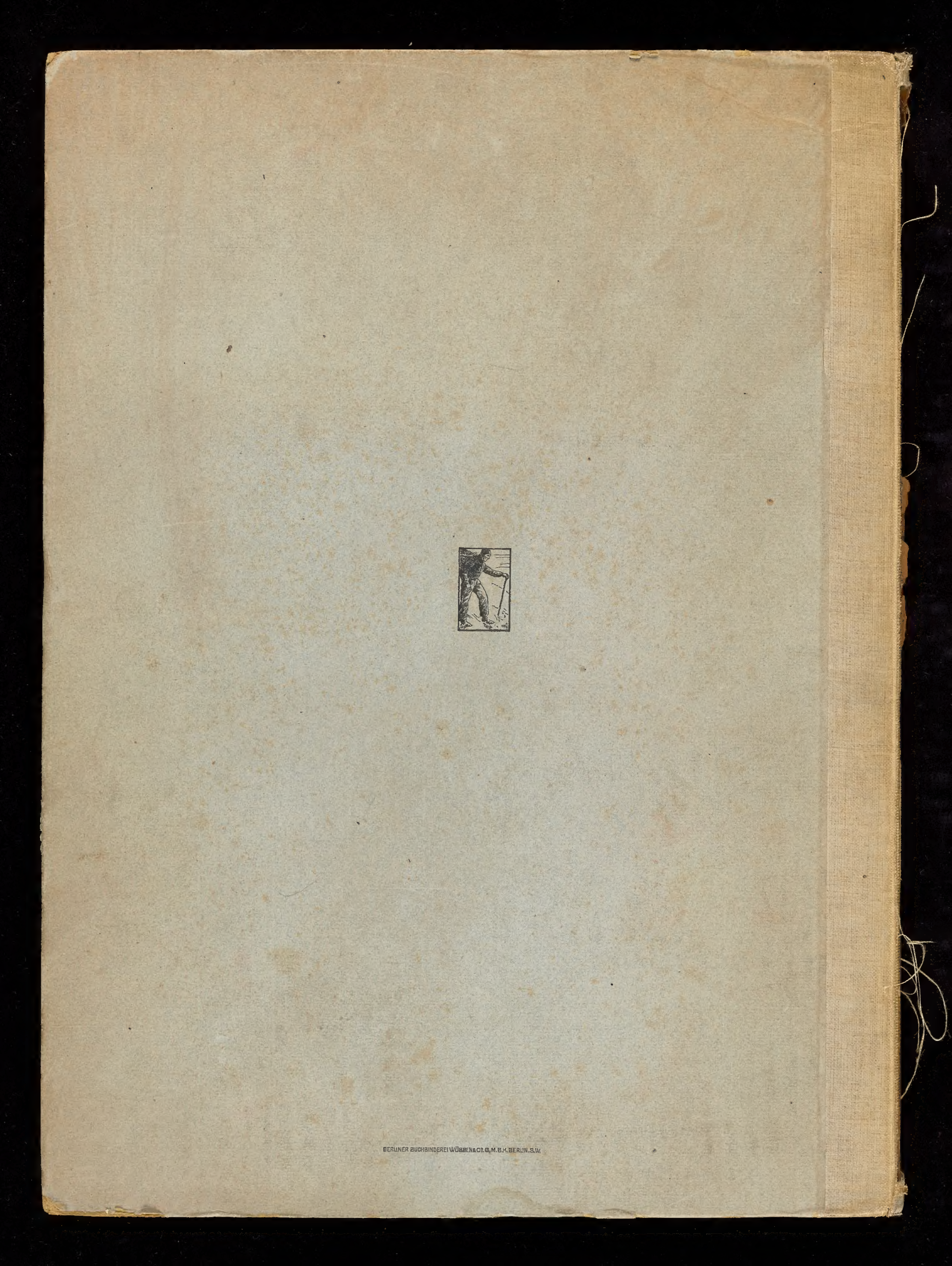
Verzeichnis der Autotypieen.

Namen-, Orts- und Sachregister.









BERLINER BUCHBINDEREI WÜBBEN & Co. G.M.B.H. BERLIN. S.W.